
HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY

Marburger
Studien zur englischen Philologie.
Heft 10.

Beiträge zur Metrik Rudyard Kipling's.

Von

Ernst Löwe,
Dr. phil.

Marburg.
N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung.
1906.

Meinen lieben Eltern

in Dankbarkeit gewidmet.

Inhaltsverzeichnis.

Litteratur.

J. Schipper: Englische Metrik. Bonn 1881/88.

Derselbe: Grundriss der englischen Metrik (Wiener Beitr. zur Engl. Philol.). Wien und Leipzig 1896.

A. Kroder: Shelley's Verskunst (Münchener Beitr. zur Roman. und Engl. Philol.). Erlangen und Leipzig 1903.

(Dieses Buch hat besonders die Anordnung des Stoffs der Kapitel über Silbenmessung und Strophenbau beeinflusst).

B. ten Brink: Chaucer's Sprache und Verskunst. 2. Aufl. Herausgegeben von Fr. Kluge. Leipzig 1899.

L. Morsbach: Mittelenglische Grammatik (Sammlung kurzer Grammatiken VII). Erste Hälfte. Halle 1896.

W. Franz: Die Grundzüge der Sprache Shakespeares. Berlin 1902.

H. Sweet: A New English Grammar, Logical and Historical. Part I. Oxford 1900.

J. A. H. Murray: A New English Dictionary. Oxford, seit 1884 erscheinend.

W. Viëtor: Elemente der Phonetik. 5. Aufl. Leipzig 1904.

H. Sweet: A Handbook of Phonetics. Oxford 1877.

G. Bartling: Rhymes of English Poets of the 19th Century. Diss. Rostock 1874.

M. Zeuner: Die alliteration bei neuenglischen dichtern. Diss. Halle 1880.

Fr. Adams: Mr. Kipling's Verse. Fortnightly Rev., Nov. 1893.

The Works of Mr. Rudyard Kipling. The Edinburgh Rev., Jan. 1898.

F. Graz: Beiträge zu einer Kritik Rudyard Kipling's. Englische Studien XXIV, 1898.

A. Brandeis: Das Englische Heer und sein Dichter. Festschrift zum 8. allgemeinen deutschen Neuphilologentage. Wien und Leipzig 1898. (Darin Proben von Übersetzungen, z. B. von "Mandalay", B 50).

H. Baumann: Londinismen—Slang und Cant. Berlin 1887.

In der vorliegenden Arbeit sind die bisher erschienenen vier Gedichtsammlungen Rudyard Kipling's metrisch bearbeitet worden.[1]) Folgende Ausgaben liegen der Untersuchung zu Grunde. (Die angeführten Majuskeln sind die Abkürzungen für die Titel der einzelnen Bände; sie sind bei den Citaten durchweg angewandt).

Departmental Ditties and other verses. 11. ed. 1899, London, George Newnes (D).

Barrack-Room Ballads and other verses. 19. ed. 1902, London, Methuen (B).

The Seven Seas. 3. ed. 1897, London, Methuen (S).

The Five Nations. 1903, London, Methuen (N).

Citate (wie z. B. S 20,5) beziehen sich auf Seiten- und Verszahl. An oft wiederkehrenden Abkürzungen seien hervorgehoben:

sl. = slang, die Sprache von Soldaten, Matrosen etc. — (i) und (e) zeigen die Stellung eines Wortes im Innern oder am Ende eines Verses an. Bi. R. bedeutet Binnenreim.

---

1) Die Songs der beiden Jungle Books, die erst während der Arbeit zum Stoff hinzugezogen wurden, finden sich anhangsweise zur Darstellung gebracht.



I.

Silbenmessung.

In der Silbenmessung wird besonders mit drei Begriffen operiert, die ich zunächst genau definieren will.

Unter Synkope verstehe ich die gänzliche Ausstossung eines unbetonten Vokals im Innern eines Wortes, sodass es um eine Silbe verkürzt erscheint. Synkopiert ist z. B. das unbetonte e in dem Wort general, wenn dieses im sl. als gen'ral geschrieben wird. Ein Wort wird vollgemessen, wenn jede Silbe metrisch zur Geltung kommt, d. h. eine Hebung oder Senkung im Vers ausfüllt: génèrál. Die beiden letzten minderbetonten Silben von general sind verschleift, wenn beide eine Senkung ausfüllen: génèral; die Silben werden dann schneller gesprochen als gewöhnlich, um dem Rhythmus gerecht zu werden.

-ës im sächs. Genetiv.

Hier tritt Vollmessung natürlich nur nach Zischlauten ein, z. B. Sphinx's D 2, 1, horse's D 42, 14 etc.

-ës im Plural.

Auch hier Vollmessung nur nach Zischlauten. Die Endsilbe trägt einen Verston in promisés D 51, 10 (i), villagés D 173, 9 + 17; 174, 13 (e); cartridgés B 25, 9 (i) etc.

-est als Superlativendung.

Hier stets Vollmessung.

-est in der 2. sing.

Nur wenig Beispiele.

I. Bei vokalischem Stammauslaut.

Überall Vollmessung, z. B. knowest S 37, 7; bearest B 94, 2 (in bear ist das r vokalisch); auch sayest im Blankvers vor epischer Zäsur. Einsilbig ist seest S 130, 9 (jedoch nicht ganz sicher bestimmbar).

II. Bei konsonantischem Stammauslaut

findet nur Vollmessung statt.

-th in der 3. sing.

Beispiele sind nicht selten; sie treten gern gruppenweise auf: in gehobener, feierlicher Rede D 53, 1; B 132, 7; N VI, 1 etc.; in altertümlicher, besonders biblischer, Redeweise — sehr oft — S 159,4; N 66,8 etc.; in Sprichwörtern und Weisheitssprüchen, z. B. D 134, 5 ff. Besonders häufig ist hath, ebenso die entsprechende slang-Form 'ath. Auch altertümliche Formen sind zu beobachten, z. B. das in B häufig auftretende enklitische „quoth he."

-ëd im Präteritum.

Nur in zwei Fällen ist ein silbenbildendes -ëd durch Gravis im Druck bezeichnet: sealèd S 2, 1; betrayèd S 22, 1 in bibl. Sprache; ein anderes Verb, loved N 103, 10, scheint auch zweisilbige Messung zu verlangen, doch skandiert man den Vers besser wohl in folgender Weise: „ . . . || ás thòu hást lòved mé", mit Sinnton jedoch auf thou und lov(e)d, sodass schwebende Betonung entsteht.

Anm.: Eine dialektische (schott.) Präteritalform harpit kommt vor: S 119, 16 u. 121, 12.

-ëd im Partizip.

Die meisten dieser gerade nicht seltenen Formen sind als Partizipia in adjektivischer Bedeutung aufzufassen; agèd D 10, 10 (Aged Member); plumed D 77, 13 (plumed heads); blessed B 27, 8 (korrekt!); widebankèd N 73, 3; winged N VI, 15 etc. Klingende

Endungen wirklicher Partizipia kommen zwar nur selten vor, bieten jedoch ein willkommenes Füllmaterial, besonders für jambisch-anapästische Verse: fillèd D 75,4; bestowèd N 117,7.

Anm.: Zwei schottische Partizipialformen mit vollgemessener Endung kommen vor: grippit S 120,2 und harpit S 122,17.

-en der starken Partizipia.

I. Synkope des Endungs-e.

a) Nach stammauslautendem l.

Nur fallen kommt zweimal einsilbig vor N 69,14 u. 73,18; sonst zweisilbig, B 152,17; 163,20. Vollmessung weisen auch die andern Partizipia dieser Gruppe auf: swollen S 18,7; stolen S 18,8.

b) Nach stammauslautendem s (z).

Nur Vollmessung. frozen B 143,4; chosen S 48,5 etc. — Auch Substantiva auf -ison finden sich nur vollgemessen: prison B 171,3; prisoner N 197,3. — Natürlich ist auch Ferguson (son of Fergus) vollgemessen S 32,4.

II. Verschleifung der Endung.

a) Nach auslautendem k, t und th.

Nur einmal begegnet die nördliche Form ta'en (:main) B 176,1; sonst stets Vollmessung: forsaken N 74,14; written N 110,8; rotten B 143,12; forgotten N 72,15; writhen N 70,4.

b) Nach stammauslautendem v.

Weder nach kurzem (1) noch nach langem Stammvokal (2) ist eine verschleifte Endung zu belegen, nur Vollmessung:

1) riven S 74,6; given S 118,16; driven N 12,20; sloven N 111,13.

2) cloven B 117,2; "not provens" B 186,6; proven N 88,19.

Synizese -ia.

Die Endung -ia wird in der Regel verschleift, stets im sl.: Injia B 23,7 etc. injia-rubber B 12,10; pneumonia N 195,13 etc. An Ausnahmen sind nur einige Eigennamen und Völkernamen zu erwähnen:

a) Im Versinnern:

Tantia (ind.) D 29, 6; Scindia (ind.) B 106, 7 ff. (daneben auch mit einsilbigem -ia gebraucht!); Assyria N 146, 11; Australia N 192, 1.

b) Am Versende oder vor Zäsur:

Galicia D 89, 7; Constantia S 112, 17; Scindia B 108, 6; India B 146, 4.[1])

Synizese -io.

Die wenigen Beispiele weisen nur einmal einsilbige Messung der Endung auf: 'elios (i) (sl.) N 195, 18; sonst herrscht Vollmessung: institutio S 31, 6; seraglio S 71, 8; helio D 24, 6 und Lothario D 22, 4. Die Wörter stehen alle am Versende oder vor Zäsur.

Synizese -iad, -iot etc.

Überall Verschleifung; nur einmal Vollmessung: patriot B 180, 1 (i).

Synizese -ion, -eon.

Auch hier sind die Endungen verschleift, nur 2 Ausnahmen liegen vor: míllión N 187, 2 (e) im schweren Rhythmus von 'Boots", wo die Vollmessung durchaus gerechtfertigt ist, und Apóllyón S 41, 11 vor Zäsur.

Synizese -ian, -ean.

Die Endungen sind stets verschleift, auch in Eigennamen wie Indian D 132, 2; Conchimarian N 124, 13; Lazarushian B 26, 19 etc.

Synizese -ient, -ience, -uance etc.

Regelm. verschleift: obedience S 44, 10; ancient N 91, 9 etc. Auch in den Endungen -ious, -uous, -eous herrscht Verschleifung vor. Ausnahmen: curious D 155, 10 (in zögernder Rede vor starker Pause!); various und barbarious B 39, 9 u. 10 (in anap. Rhythm.); serious N 194, 5 (i).

---

1) F. Adams — l. c. — rügt diese Form und spricht von einer Reihe ähnlicher Hässlichkeiten; ich glaube, er tut Ki. hierin unrecht.

In den Endungen -ier des Comparativs und -iest des Superlativs ist Verschleifung die Norm; nur einmal begegnet héaviér S 82, 14 (i); auch die Endung -iat wird verschleift, doch einmal auch Sécretáriát D 14, 5 vor Zäsur (humoristisch).

Synizese -ial, -ual.

Hier meist Verschleifung, nur eine kleine Anzahl Wörter zeigt vollgemessene zweisilbige Endungen: speshual N 183, 14 (e); casual D 80, 11 (i); material D 172, 6 (i).

Wörter auf -ior, -ier sowie die auf -ius zeigen nur Verschleifung, z. B. Saviour B 9, 4; soldier B 46, 4 ff.; croupier N 91, 4; lawyer S 150, 4; Radius N 90, 2; Cornelius N 179, 12.

Die Partizipialendung -ing der zweisilbigen Verben mit vokalischem Auslaut wird fast stets mit diesem verschleift: echoing D 176, 2; worrying S 57, 2; hurrying S. 140, 12; bellying B 105, 8 etc. Vollgemessen findet sich nur einmal marryíng D 20, 2 (e).

aery ist nicht zu belegen; das altertümliche Faerie S 115, 8 und 12 ist dreisilbig gemessen (Fáeríe).

Einzelnes.

-oa verschleift (einmal) in Genoa D 156, 5 (i).

-ah + i. Das indische sahib wird in gewöhnlicher Messung zweisilbig (sáhìb B 126, 18), am Versende aber oft einsilbig gemessen, z. B. D 15, 5 (:garb); D 171, 8; B 120, 9 (i); hier unbetont.

y-Synizesen in zwei Wörtern.

Bemerkenswert ist das fast vollständige Fehlen dieser sonst gern gebrauchten metrischen Licenz. Nur zweimal kommt many a verschleift vor: D 94, 13 u. N 201, 13. Sonst findet sich keine Spur, selbst im Blankvers nicht.

Synizese mit the, to etc.

Hier ist nur Synizese von the mit einem vokalisch anlautenden Worte zu beobachten; doch sind die Fälle nicht sehr zahlreich. Von anderen Verschleifungen dieser Art lässt sich keine belegen.

the͡unswerving S 15, 6; the͡ignoble S 55, 3; the͡Unlighted Shrine B 149, 18 ff. (dieser Ausdruck wird hier fünfmal **mit** the-Synizese gebraucht); the͡impotent B 152, 13 etc.

Anm.: Die Beispiele kommen nur in gehobener Sprache zum Vorschein, in den Soldatenliedern fehlen sie ganz.

Tonlose r-haltige Silben.

Wörter auf -erer und -eror.

murderer findet sich nur vollgemessen B 44, 4; 181, 10 etc. Einmal begegnet emperor verschleift N 63, 2.

Adjektiva der Endung -erous, -orous etc. Hier scheinen die vollgemessenen Beispiele zu überwiegen: clamorous D 173, 14; dangerous N 86, 4; murderous D 96, 9; verschleift: clamorous N 33, 4; einmal Synkope in gen'rous (sl.) S 164, 1. Alle Beispiele im Versinnern!

Wörter auf -eral, -erate, -erald werden sowohl vollgemessen als verschleift gebraucht, doch überwiegt Verschleifung.

Vollmessung, z. B. desperate N 11, 15 (i); general N 82, 6 (i); auch generally D 173, 17 (i); obliterating N 122, 10 (i); natural D 148, 10 u. 172, 18 (e). Synkopierte Formen: corp'ral (sl.) S 220, 6 (i); B 20, 3 (i) etc.; corpril S 214, 1 (sl.) vor Zäsur. Daneben wird auch die volle Form corporal gebraucht, z. B. B 20, 4 (i). — gen'ral N 170, 14 (i).

Wörter auf -ery, -ory, -ury.

Überwiegend natürlich ist Verschleifung, aber auch Vollmessung kommt oft vor, besonders vor Pause:

mysteries N 77,3; gallery B 7,1; im anapästischen Rhythmus: z. B. lottery S 98, 3; history S 176, 8; öfter auch im jambischen Vers: memory D 111, 5; S 80, 3; inflammatory D 164, 7; century S 84,1 etc. Synkopierte Formen finden sich im sl.: scull'ry-maids S 172, 7 (i); batt'ry B 36, 12; N 158, 5 (i); mem'ry N 184, 1 (i); art'ry N 190, 4 (i).

Wörter auf -erent und -erence.

Nur wenige vollgemessene Formen; im Innern jambischer Verse: utterance B 152, 13 und reverence N 21, 4; beide vor kurzen Pausen; am Versende: deliverance N 74, 7 und different

N 186, 3 (im schweren Rhythmus von „Boots“); sonst sind die Endungen stets verschleift.

Präsenspartizipia der Endungen -ering, -ouring. In sehr vielen Fällen herrscht Verschleifung, Vollmessung ist selten: clámouríng B 154, 9 (e); glittering S 128, 1; 133, 1; whispering S 129, 7 im daktylischen Metrum.

Einzelnes.

a) government ist gewöhnlich vollgemessen z. B. D 148,5; im sl. findet es sich einmal synkopiert zu Guv'ment S 198, 9.

b) interest und interesting: interest — einerlei ob Substantiv oder Verb — wird nur verschleift gefunden D 158, 3; B 114, 2; N 121, 15. Von interesting ist mir nur 1 Fall gewärtig, wo es vollgemessen wird: D 155, 10; verschleift ist es in D 23, 10.

c) orderly findet sich synkopiert zu ord'ly im sl. B 21, 10. — Auch officer findet sich im sl. synkopiert: orf'cer S 164, 2; N 167, 14 (sonst sl. orficer z. B. B 68, 4. An anderen hierher zu stellenden synkopierten Formen seien genannt: temp'ture N 176, 9 (sl.); forc's'le S 136, 1; B 142, 4 hier fo'c'sle = forecastle.

d) Verschleifung des Vokals eines leicht betonten Wortes (or) mit dem End-r des vorhergehenden gehört hierher D 147, 18:

„Sure to cátch you soóner or láter . . .“ Das „sooner or later“ hat man in phonetischer Transkription zusammenzuziehen zu sunər(o)ə lēitə, wo Verschleifung ebenso gut eintritt wie in anderen Wörtern der Endung -eror, z. B. emperor (vergl. pag. 6).

Tonlose l- und n-haltige Silben.

I. l-haltige Nachsilben.

Die Endungen der Adjektive auf -ble werden sämtlich vollgemessen.

a) Die Adjektive auf -elous, -ulous, -ilous werden meist verschleift, z. B. marvellous N 119, 5.

b) Von den Wörtern auf -ular und -illor findet sich nur reg'lar (sl.) synkopiert S 171, 2 ff., sonst herrscht überall Vollmessung, auch im sl.: regular S 176, 5; councillors S 16,6 etc.

c) Wörter wie pestilence N 150, 1; orpiment N 29, 3; confluent N 195, 13; insolence N 60, 11 u. a. sind stets vollgemessen, auch regiment schliesst sich an, das im sl. noch synkopiert als reg'ment auftritt B 59, 10.

II. Nasalhaltige Nachsilben.

a) Substantive auf -iny, -any, -eny, -amy und -emy. Alle Beispiele weisen Vollmessung auf: infamý S 15, 2 (e); mutiný S 173, 2; enemý B 48, 17; companý S 179, 3 etc.; company hat im sl. die Nebenform comp'ny B 58, 15.

b) covenant und medicine finden sich nur vollgemessen S 22, 2; N 146, 8; N 38, 4.

III. Von Adjektiven auf -iful sind nur vollgemessene Beispiele zu belegen: beautiful B 20, 6; merciful B 94, 5; pitiful B 95, 10 etc.

Typus power, prayer.

a) Lautgruppe au + ə.

Verschleifung und Vollmessung werden promiscue gebraucht; power ist zumeist verschleift, doch ist Vollmessung nicht selten, z. B. D 154, 12 u. 13 (i); S 9, 14; 40, 1; N 101, 8 vor Zäsur etc.; tower und Peshawur (B 82, 2; 90, 5; 97, 6) werden sogar öfter vollgemessen als verschleift, und bei tower ist nur Vollmessung zu konstatieren S 11, 7; lower (:hour) ist verschleift N 5, 2.

b) Lautgruppe æ, ei, oi + ə.

Prayer ist stets verschleift (z. B. S 3, 10), slayer dagegen vollgemessen (N 13, 14); phonetisch ist diese Erscheinung durchaus klar, da wir es bei slayer mit einem Triphthongen zu tun haben, der nicht so leicht zu verschleifen ist; in unbetonter Silbe aber ist Verschleifung möglich, was taxpa͡yer beweist; genauer gesagt verwandelt sich hier die Lautung eiə in æə (Sweet, Handbook pag. 187).

Anm.: Einmal wird bayonet zu bay'net synkopiert, B 118, 7 (i).

Voyage haben wir je einmal verschleift N 22, 8 (i) und vollgemessen N 29, 15 (e), royal und loyal sind in allen Fällen vollgemessen, S 112, 11 etc.

c) Lautgruppe ai + ə.

Verschleift ist die Gruppe in violet (S 111, 3), diamond (N 36, 5), das einmal synkopiert ist, di'mond N 161, 1 (sl.). Fast stets vollgemessen sind: triumph (N 126,2), triumphed (N 131,5), pioneer (N 57, 8) und biograph (N 184, 1); riot N 33, 3), trial (N 137, 3) und dial (S 56, 11).

d) Lautgruppe ou, i + ə.

Sehr selten ist Verschleifung: follower in Verbindung mit einem anderen Substantiv: follower-bolts S 40, 6; real(ly) N 90,8; Vollmessung ist die Norm: slower S 15, 9; follower B 27, 10; ideal N 118, 5 etc.

e) Lautgruppe u + ə, ĭ.

Auch hier ist Verschleifung recht selten: steward S 41, 2 (i) und cruel S 41, 5 (e); sonst immer Vollmessung: cruel N 150, 18; ruin B 49, 2; newer N 47, 3; duel N 91, 2; steward N 32, 16 etc.

Partizipia auf -ing von einsilbigen vokalisch auslautenden Verben. Nur ein Fall von Verschleifung bietet sich dar S 46, 4: saying (sl.) vor Pause. — (Vergl. pag. 7).

Spirit wird überall (wo sicher bestimmbar) zweisilbig gemessen.

v-haltige Wörter.

I. Die Endsilbe der Wörter ist nicht -er.

a) Kurzvokalische Wörter.

Heaven wird in ungefähr gleichviel Fällen verschleift und vollgemessen gebraucht; dass der Ton auf die Messung einen Einfluss habe, kann man nicht behaupten, da in allen 10 Fällen, wo heaven verschleift erscheint, es auch betont ist. Seven kommt (in zahlreichen Fällen) nur vollgemessen vor, seventy dagegen nur verschleift: S 32, 5; N 123, 20 etc.; sloven S 139, 16 und eleven N 117, 8 sind nur vollgemessen.

Das sonst vollgemessene devil erscheint nur einmal einsilbig in der schottischen Form deil (dīl) S 36, 5 (i).

Anm.: Nur vollgemessen erscheint auch haven't, z. B. N 208, 10. (S. auch Wortverkürzungen!).

b) Langvokalische Wörter.

even (adv.) ist fast immer vollgemessen, wenn es den Ton trägt S 45, 2 etc., nur zweimal in dieser Stellung erscheint es einsilbig in der Nebenform e'en B 122, 7 und N 61, 8. Die Form e'en steht sonst nur in der Senkung, bes. im Auftakt, D 146, 16; S 42, 2 etc, (sehr häufig). Andere Wörter sind fast stets voll gemessen: haven S 137, 1; carven B 154, 4; raven B 199, 8; even (subst.) B 110, 4; doch at e'en D 21, 12.

Anm.: evening ist ausnahmslos metrisch zweisilbig gebraucht.

II. Wörter der Endung -er.

Die meisten Beispiele zeigen nur Vollmessung: lover S 135,5 etc.; beaver N 38, 5; rover N 43, 4; river N 57, 10; clever N 57, 5; cover S 173, 9; rediscover N 57,10. never ist nur dreimal verkürzt zu ne'er, stets betont D 146, 5; B 86, 11 und N 93, 10; ever sogar nur einmal (e'er) S 121, 4 (betont!); dagegen findet sich die Ausstossung des v öfter in Kompositis, d. h. alten Nebenformen, wie soe'er D 147, 17; whatee'r D 163, 10; howe'er S 136, 9; whatsoe'er N 110, 5 etc. — over wird sehr oft einsilbig (o'er) gebraucht, besonders im slang, ebenso oft aber auch vollgemessen, der Ton kommt bei der Messung nicht in Betracht D 135, 7; S 42, 13 etc. — Komposita: o'erpower D 147, 10; o'ercome N V, 8; o'erset N 106, 1.

Wortverkürzungen.

Es sei nur auf solche kolloquiale, dialektische oder slang-Formen aufmerksam gemacht, die metrisch von Interesse sind, d. h. solche, die eine Verkürzung um eine oder mehrere Silben gegenüber der entsprechenden korrekten (vollen) Form erlitten haben. Ki. liebt sie ausserordentlich, und sie sind bei der Art seiner Poesie durchaus gerechtfertigt. An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass der Dichter — auch in seinen Soldatenliedern — oft die Worte des slang und der Litteratursprache nebeneinander braucht, woraus sich z. T. der Formenreichtum und die plastische Kraft seiner Sprache erklärt.

a) Vokalische Aphäresen.

's = is D 46, 15 etc.; 's = has D 85, 12 Lilly's etc.; 't = it, in't D 32, 2; 'twas D 85, 9; 'taint S 205, 12 etc. (bes. im Auftakt).

— 's = us;[1]) 'm = am D 45,7; 're = are D 118,7; 've = have D 40,8 etc.; 'll = will, she'll D 48,3; J'll D 107,8; they'll D 150,10; there'll B 2,7. Hier ist das 'll nicht silbenbildend, diese Eigenschaft kommt ihm aber zu, wenn das mit ihm verschmolzene Wort auf einen Konsonanten endigt, denn r im Auslaut und vor Kons. ist rein vokalisch, z. B. „. . . if a mán'll gíve me a hínt“ S 147,8; oder: „And Mác'll páy you the móney“ S 154,10; ferner B 61,17: „Kábul tówn'll gó to hell.“ Vergl. B 62,3: „. . . ‖ fór their bóots'll . . .“ Ebenso ist es mit n't = not (Beispiele s. unten!). Es resultiert also folgende Regel: Das 'll für will und das n't für not sind unsilbig, wenn das mit ihnen verschmolzene Wort mit Vokal endigt; die Konsonanten lassen sie silbig werden. n't = not, don't D 40,10; ain't S 181,11; sha'n't B 25,12; aren't D 46,10; weren't B 33,15. — silbig: didn't D 38,13; hadn't D 56,6; shouldn't D 148,15; 'tisn't S 164,13 etc. — 'd = would; J'd D 154,4 etc. Zu 'ud geschwächt ist would nach konson. Auslaut, ohne dass Zusammenziehung einträte: mother'ud S 155,3; Lord'ud B 143,2; 'd = had D 36,14 etc.; 'd = should, J'd B 115,19.

d' = do: d'ye S 84,6; d'you B 17,9 (einsilbig). 'n = than: thicker'n S 88,8 (silbig).

b) Konsonantische Verschleifungen.

Gegen diese Art der Verschleifung zeigt der Dichter eine entschiedene Abneigung. Nur zwei Fälle von Verschleifung kommen hier in Betracht: sooner‿or later D 147,18, das schon oben unter „Tonlose r-haltige Silben“ behandelt wurde; D 152,11 und 14 im Blankvers, at the:

11. „God knows to what new reef the mán at the whéel.“

Durch das schnelle Sprechen der beiden unbetonten Wörtchen wird eine Störung im Rhythmus vermieden.

Apokope und Aphärese.

Beide Erscheinungen sind sehr häufig; manche dieser in der Umgangssprache sehr gebräuchlichen Abkürzungen wie 'neath, 'mid und 'twixt kommen sogar in grösserer Anzahl vor als die vollen Formen.

1) Die Belegstelle ist mir wieder entgangen.

I. Aphärese findet statt:

a) In Präpositionen: amid ('mid) D 50, 10; against ('gainst) S 74, 18; about ('bout) S 201, 5; across ('cross) B 60, 8; acrost ('crost) B 50, 10.

b) Verben: establish ('stablish) S 25,2; ascend ('scend) B 205,8.

c) Substantiven: association ('sociation) B 190, 7.

d) Adjektiven: alive ('live) B 61, 19; except ('cept) pp. adj. B 37, 7; aware ('ware) N 9, 5.

II. Apokope.

a) In Präpositionen: beneath ('neath) D 61, 20; betwixt ('twixt) D 117, 5, sehr häufig; between ('tween) S 65, 9.

b) Konjugationen: because ('cause) B 141, 6; before ('fore) S 179, 7.

c) Verben: bewilder ('wilder) D 111,16; beware ('ware) N 4,8.

Mit diesen Erscheinungen verwandt sind Verkürzungen von Wörtern und Ausdrücken wie: of course ('course) S 169, 10; it is truth ('Strewth) B 20, 10; instead of ('stead of) B 61, 4; in spite of ('spite) N 32, 5. Dazu stelle ich die alte Form howso' N 110, 5; howsoever ist erst seit 1400 gebräuchlich, während das ältere howso schon ca. 1200 auftritt (NED). Diese verkürzten Ausdrücke kommen aber nur in volkstümlicher Sprache (Soldatenliedern) vor. Der Soldatensprache gehört auch 'listed für enlisted (S 96, 1; 98, 13) an. — Schwierigkeit macht die Partizipialform riz D 7, 15. Es existiert nur eine Präteritalform riz (ae. rison > frühne. ris), die bes. dem amerikanischen Negerslang geläufig ist.[1]) Die Kipling'sche Form ist wohl Neubildung und dient nur dazu, im Reim einen komischen Effekt zu bewirken.

Zerdehnungen von Diphthongen sind ziemlich selten, die Art der Zerdehnung[2]) durch die Einfügung eines Svarabhakti-Vokals ist überhaupt nicht zu konstatieren. Dies ist ein Beweis dafür, dass Ki. die Sprache nicht zu unnatürlichen Änderungen zwingt.

---

1) Diese Angabe verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Lektor Dalrymple in Marburg.

2) Schipper II, 117; Kroder S. 45.

Beispiele. ai: byre D 165, 15; fire (häufig zerdehnt) B 89, 1 etc.; wire S 177, 8 (anap. Rhythmus); admire B 66, 11; transpire N 124, 11. — au: hour D 76, 13; S 183, 9 etc. Von our nur ein unsicherer Fall: N 119, 2; doch liest man den Vers besser mit fehlendem Auftakt: Nót our mére astónied cámps ||. Hierher gehört wohl auch Pears' D 19, 8 im ersten Halbvers eines trochäischen 8 Takters, der hier weiter keine Inkorrektheiten aufweist; Péàrs sháving stícks will gíve you. Hier könnte man auch Fehlen einer Senkung annehmen. — Zu bemerken ist, dass das Wort Boer in 3 Formen auftritt: 1) einsilbig — Boer = buə (so gewöhnlich); 2) zerdehnt: B 11, 2; N 163, 2; 201, 2 etc.; 3) Boojer (sl.) N 179, 16:

„And a Boojer is always a Boer." — N 195, 7.

Eine beabsichtigte, durch die Bestimmung der Lieder zum Gesang berechtigte Zerdehnung von Vokalen findet sich in humoristischen und in Soldatenliedern. cá-ar-kís D 81, 3; só-oldiér B 46 Refr.; be-éwtifúl D 80, 3. Camel wird einmal durch die Einfügung eines u-Elements zu cám-u-él zerdehnt B 28,9. Solche — wirklichen — Zerdehnungen, die echt volkstümlich sind, können wir ja auch in unsern deutschen Volksliedern genug hören.

II.

Versbau.

I. Wortbetonung.

Im allgemeinen betont Ki. die Wörter so, wie sie überhaupt in der modernen Sprache betont zu werden pflegen. Wechsel der Betonungsweise von Wörtern romanischer Herkunft wie abrupt, adverse, insane, den im weitesten Umfange Shakespeare, weniger auch noch Shelley [1]) zulassen, findet sich bei ihm nicht mehr, da der durch Jahrhunderte hindurch schwankende Akzent jener Wörter im Modern-Englischen endgültig festgelegt ist. An Abweichungen von der gewöhnlichen Wortbetonung beim Sprechen seien hier einige Beispiele zitiert.

1. Viersilbige Wörter mit dem Akzent auf der 2. Silbe werden stets, soweit nicht doppelte Senkung möglich ist, mit einem Nebenton auf der letzten Silbe versehen, bes. am Versende und vor Zäsur; ebenso wird die letzte Silbe von dreisilbigen Wörtern betont, deren Hauptton auf der ersten Silbe liegt. intérpretér (:prefer) S 141,8; cartridgés B 25,9; turquoisés B 162,5; moonlightér B 181,9; savagés (:seas) N 29,4; Kitchener N 95,2; blossomíng D 99,10 etc. — Hierher gehören bes. auch vier- und dreisilbige Adverbia, Adjektiva und Nomina auf -y; eternallý, treasurý, regretfullý, gallerý, nobodý (B 44,2), enemý etc., die man häufig im Innern und auch am Ende der Verse findet; ferner die Adjektiva auf -ble:

a) Im Versinnern, unnameabl'e S 37,4; acceptable S 42,2; impossible S 79,6; imperturbable S 141,17; remarkable B 8,4; agreeable B 172,4.

1) Kroder pag. 49 ff.

b) Am Ende, invisiblé (:Hell) S 109,2; indispensable D 42,19; unteachable N 108, 5 (vor Zäsur).[1])

Zu dieser Gruppe sind endlich auch die Wörter mit leichten zweisilbigen Endungen, die für gewöhnlich verschleift gebraucht werden, zu stellen. In der Poesie wird sehr oft die Endung vollgemessen und die letzte Silbe betont. Im ersten Kapitel dieser Abhandlung, der „Silbenmessung", sind die Fälle verzeichnet, wo Ki. Lautgruppen und Endungen wie -iá, -ió, -iót, -ión etc. zwei Taktteile (Senkung u. Hebung oder 2 Senkungen) ausfüllen lässt. Es sind ihrer nur wenige.

Anm. 1: shrill-áccentéd (-dead) S 141, 1 ist mit Absicht ungewöhnlich akzentuiert; den Grund dazu ergibt die Bedeutung des Ausdrucks. Zu lesen hat man jedoch ăccéntĕd, wie mir mehrere Engländer versicherten. Ungewöhnlich ist der Vers auf jeden Fall.

Anm. 2: In dem Gedicht „The last Rhyme of True Thomas" S 115 haben wir bei dem altertümlichen Stil Betonungen wie moneý, bodý, Faërie, countríe und windów.

2. Von zweisilbigen Wörtern haben besonders ältere oder jüngere Komposita, die beim Sprechen even stress aufweisen, zweierlei Betonung. Diese können den metrischen Akzent sowohl auf der ersten, das gewöhnliche, als auch auf der zweiten Silbe haben. Die zweite Art der Betonung tritt vorzüglich dann ein, wenn das Wort seine Stelle am Versende einnimmt.

unfaír D 34, 11 (e); outsíde D 36, 2 (e); insíde B 25, 5 (e); 26,9 (e); unféd S 8,2 (e); point-blánk N 209,1 (i); frock-cóat N 91,1 (e); almóst (-post) N 160, 14 (e); beam-séa B 130, 11 (i) etc.

Andere zweisilbige Wörter, z. T. auch Komposita, die gewöhnlich den Ton nur auf der ersten Silbe haben, sind manchmal (metrisch) auf der zweiten akzentuiert: inlánd B 160, 9 (e, alte Ballade); N 25, 6 (e); elsewhére N 204, 14 (e); likewíse N 9, 15 (e); alsó (:dominó) D 36, 3 (e, Bi. R., humor.); bromíde D 59, 8 (e): certés (:decrees) S 109, 3 (Bi. R.); courráge (:wage) N 62, 14 (e), eine Freiheit, die sich als Notbehelf wegen der hier anzuwendenden zahlreichen Wörter auf -ēidʒ erklärt.

Hieran seien einige drei- und mehrsilbige Komposita mit even stress angereiht, die den Akzent auf dem zweiten Element tragen. Three-décker S 134, 8 vor Zäsur; 136, 6; war-trúmpet

1) Siehe Reim.

(N 89, 2 (i); aas-vógels N 94, 2 (i). Die Wirkung des metrischen Akzents wird jedoch in solchen Fällen durch schwebende Betonung oder auch Taktumstellung abgeschwächt resp. aufgehoben.

Anm.: In dem Gedicht S 100, The Sea-Wife, muss man mehrere Male schwebende Betonung annehmen, so 100, 5:

And sóme are drówned in déep wātér;

ebenso: hārvést 100, 11 und plōughíng 100, 13. Es ist leicht zu erkennen, dass der Dichter mit Absicht diese Licenz in die Ballade hineinbringt; sie ist nicht ohne Wirkung. Schwebende Betonung ist sonst sehr selten; ich habe nur noch ein Beispiel dafür: schóal-wātér S 70, 5 vor Zäsur.

Die schwankende Betonung [1]) von Wörtern wie into, until, upon, unto, kann man natürlich auch bei Ki. beobachten. Die paroxytonale Betonungsweise überwiegt bei unto, into; dagegen finden sich until und upon meist endbetont. Die Mehrzahl der Fälle bietet also Übereinstimmung mit dem Sprachgebrauch. Das Schwanken in der Betonung dieser Wörter kann man wohl am besten durch ihren Charakter als Komposita und ihre konstante Stellung in minder stark betonten Versabschnitten erklären. Es ist eigentlich nicht richtig, von einer Betonung hier zu reden, da diese Wörter nur sehr selten betont sind. Fast stets liegen sie an der Grenze zweier Sprechtakte, die Stimme gleitet sozusagen über sie hinweg; daher wird die Intensität ihres ursprünglichen even stress [2]) geschwächt, und jede Silbe kann den (metrischen) Akzent auf sich nehmen. Vergl. z. B. D 3, 12 mit D 146, 6.

1) „ . . . . || had a heád upón his shoúlders“
2) „ . . . . || and jétty úpon whéels.“

Man bemerkt hier das allgemein gültige Prinzip, auf die der Tonsilbe nicht benachbarte Silbe den (metrischen) Akzent zu legen; daher — aber nur metrisch — einmal úpon, das andere Mal upón. Es handelt sich eben hier wie auch in der Betonung anderer leichterer Wörter wie the, to etc. (die übrigens nur selten vorkommt) um eine Emanzipation des Dichters vom starren Schema.

---

1) Vergl. Schipper II, 136/37; Kroder pag. 54/55.

2) Ähnlich spricht sich Morsbach für die me. Verhältnisse aus. Me. Gr. § 33.

II. Reim und Allitteration.

Kipling wendet den Reim überall — oft verschwenderisch — an; bemerkenswert ist die Beschränkung des Reims in Gedichten mit schwerem, langsamen Rhythmus, in denen auch oft Senkungen und Auftakte fehlen. Diese Erscheinungen lassen sich gut beobachten in den beiden Gedichten „Anchor Song", S 92 und „Boots", N 185.

Was die **Qualität der Reime** betrifft, so muss man Ki. zu den sorgfältigeren englischen Dichtern zählen. Es finden sich bei ihm nur verhältnismässig wenig unreine Reime; im allgemeinen sind sie rein. Charakteristisch ist, dass man da, wo er in seinem eigensten Elemente ist, d. h. in seinen Soldatenliedern, weniger schlechte Reime findet als in den anderen Dichtungen. So beträgt das Verhältnis der Masse [1]) der Gedichte in S zu den angehängten Barrack-Room Ballads 2,6:1, während das Verhältnis der unbefriedigenden Reime in beiden Teilen 3,9:1 ist. Noch auffälliger zeigen den Unterschied die Verhältnisse in N. Hier verhalten sich die Massen der N und der angehängten Service Songs wie 2,7:1, während auf 7,6 schlechte Reime in N nur einer in den Service Songs kommt.

Unser Dichter hat sich von der Dichtertradition,[2]) eye-rhymes zu brauchen, möglichst frei gemacht, doch ganz frei davon ist auch er nicht. Nun darf man nicht vergessen, dass wohl die meisten seiner Dichtungen Kinder einer leichten Muse sind, und dass er die heiteren, humoristischen Lieder mit einer passenden Form kleidet. Deshalb braucht er manchmal mit Fug und Recht Reime, die nicht korrekt, durch den eigentümlichen Gegensatz der Töne aber oft von grosser Wirkung sind. Ausserdem ist daran zu erinnern, dass der Dichter in einigen Fällen eine Menge Reimwörter braucht, um seinem einmal gefolgten Reimschema gerecht zu werden. — Wir wollen nun kurz die klanglich unbefriedigenden Reime [3]) betrachten und beginnen mit

1) Nach Seitenzahl berechnet.

2) Bartling, pag. 5—6. Kroder, pag. 143.

3) Im Folgenden sind möglichst alle Abweichungen zusammengestellt mit Ausnahme der mir unsichern Reime mit fremden (ind.) Wörtern.

I. Den vokalisch mangelhaften.

a) Quantitativ.

Gegen die Quantität der Vokale hat sich Ki. nur in sehr wenigen Fällen vergangen.

bosom-gruesome D 145,4; gather-father S 105,5; corner-on'er S 168, 10.

Anm.: In bosom ist ŭ allerdings nicht allgemein gültig; das alte ū findet sich als korrekte Ausspr. oder neben ŭ in den Wörterbüchern von Flügel, Annandale, Davidson und Cooley. Die Mehrzahl der vom Standard Dict. zitierten Werke geben die Ausspr. ŭ an.

b) Qualitativ.

ā + ɔ̄: war reimt mit Bazar D 30, 4; mit are, star, afar: B X, 8; 99,1; N 10,5; 143, 10 etc.

ā + æ (bes. in der Endung -and; die Reime sind rein, wenn überall æ gesprochen wird): command-land B 113, 5; -hand N 28, 2/4; -rand N 119, 6; chance-circumstance N 126, 6; path-hath S 109, 5 (Bi. R.).

ɔ + æ: watches-hatches S 74,6; swamp-damp S 78,2. (Früher wurde hier überall æ gesprochen).

ɔ̄ + ǭ (In der Aussprache kein grosser Unterschied, in der Londoner überhaupt keiner); walk-pork S 78, 6; abroad-horde S 98, 18; straw-corps S 176, 4.

Zahlreich sind Fälle, in denen ai mit ĭ reimt (traditionell). Kolazai-regretfully D 14, 12; wise-homilies D 21, 12; deny-Eternity, Treasury D 41, 13; Litany-high-I-die D 63, 8 etc. Vergl. D 64, 13; 64, 17; 66,5; 95, 2; 110, 17. B 70, 14; 99, 13; 101, 15; 102, 7. S 106, 11; 108, 2; 109, 14; 204, 6; 206, 1. N 77, 1; 105, 3; 127, 10; 150, 18; 165, 3. Andere Fälle: I've-suggestive D 147, 13 (humoristisch); disciplined-mind S 181, 3; Hind-bind B 91, 11.[1])

e + i: ever-river B 60, 1; N 192, 9. Hier wohl slang. Ever wies früher tatsächlich Schwanken von e und i auf;[2]) hier vielleicht ein Rest der alten Sprechweise; doch ist der Reim auch sonst häufig, da die Reimwörter dieser Gruppe selten sind.

---

1) Das Wort 'wind', das bekanntlich ai oder i haben kann, ist bei Ki. nur mit Wörtern auf -aind gereimt.

2) W. Viëtor, Elemente der Phonetik, § 53 Anm. 7.

e + ɪ: death-beneath B 157, 14.

ǣə + ə̄: care-were S 183, 13 (sl.), der Reim ist jedoch rein, wenn man wǣə spricht. Sweet gibt beide Aussprachen.

Anm.: S 68, 1 wird said mit laid gereimt; hier hat man vielleicht die dialektische Aussprache sēid anzunehmen.

ōu — ɔ: host-lost S 7, 1; most-lost-cost N 151, 15.

ōu + ɐ: over-lover D 36,1 etc.; — love her N 150,5; 'ome-come B 67, 5 etc.; droves-loves N 17, 10; alone-one N 29, 10.

ōu + au: outblown-down N 10, 7.

ōu + ū: drove-prove N 64, 1.

ɔ̄ + ə̄: forth, fourth-worth N 10,1; N 97,9; Lord-word N 110,13; 215,11; sword-word N 147,8.

ū — ɐ: prove-love D 106,10 etc. (3×); D 18,1; -above N 26,3; brood-flood S 120, 6; removed-loved N 29, 6; move-above N 180, 2; wool-Hull S 4, 3; mood-blood N 110, 3.

Anm.: Boer, dass sonst mit Wörtern auf -ūə reimt, steht einmal mit outdoors (:Boers) zusammen N 208, 1. Die Aussprache mit ǭ ist heute sehr verbreitet.

Das unbetonte ə ist nur selten metrisch betont und reimt dann mit den entsprechenden vollen Vokalen: mariners-hers D 89, 12; Kensington-shone D 137, 12; aber Tomlinson-one B 202, 3; border-sword are (hier ist jedoch die schwache Form von are (ə) zu lesen, sodass der Reim gut wird) D 31, 8; deliverance-glance N 74, 5. Silbiges l reimt mit -el in miracle-spell S 57, 7; invisible-Hell S 109, 2. Den vorigen nahestehend sind Reime von *i + ɪ in Wörtern wie trespasses-seas S 34, 7; services-these D 41, 10; fetishes-ease N 139, 6.

vok. r kons. und vok. r.

Das r in dieser Stellung erscheint öfters stumm und ohne Einwirkung auf die Natur des vorhergehenden Vokals. Diese Erscheinung deutet auf die reine Londoner Aussprache hin. brought-pianoforte D 5, 6; sahib-garb D 15, 5 (i); mashers-sashes D 47, 4; fraud-Lord D 88, 2; abroad-Lord S 25, 8; escape us-papers N 115,17; corner-on'er (= on her) S 168,10; ferner vergl. S 196,9; N 76, 5—7; B 100, 1 + 2; 134, 7 f.; 135, 10.

II. Konsonantisch mangelhafte.

Auch von konsonantisch mangelhaften Reimen lässt sich nur eine verhältnismässig geringe Anzahl von Fällen zusammenbringen: visage-kissage D 2, 1; affects-next D 145, 9 + 12. Wörter mit stimmhaften und stimmlosen Konsonanten (z, s; đ, þ) reimen miteinander.

1) -th: therewith (auch þ)-Smith D 138, 14. — myth D 54, 5.

2) -s (-s und -ce): was-pass-grass D 42, 10; this-is D 86, 11; vergl. D 96, 1; 145, 4; 166, 13; B 52, 3; 136, 3; 192, 6; 195, 9; S 41,3; 67,5; 90,10; 110,9; 137,1; 152,5; N 74,9; 105,1; 115,17; 126, 1; 127, 2 + 14; 135, 5 + 7; 208, 3 (eingeflochtener Reim).

III. Sehr selten sind identische Reime, die fast nur als Binnenreime auftreten; fast überall sind die Verse, in denen sie erscheinen, emphatisch betont. B X, 11; 194, 9 (humor.) 200, 5; S 61, 8; 62, 5. Berechtigt als Echoreim: D 116, 1 + 2; 117, 1 + 2.

Teilung des Reims.

In seinen humoristisch-satirischen und überhaupt leichteren Gedichten wendet der Dichter geteilte Reime oft und nicht ohne Wirkung an. Gewöhnlich reimt ein zweisilbiges Wort mit zwei einsilbigen Wörtern; dieser Unterschied braucht natürlich die Qualität der Reime nicht zu beeinträchtigen, da die beiden einsilbigen Wörtchen in der Aussprache ein Ganzes bilden. kissage-this age D 2, 2; crimson-jims on D 59, 7; bed-room und to give my head room D 59, 7; goal on-Solon D 116, 3; Khyraghaut I-haughty(!) D 117,3; omen-go men D 146,1. Sonst vergl. D 78,6(i); 78, 8(i); 115, 3; 120, 10; 147, 13; 167, 9. B (hier jedoch fast nur Wortpaare, die sich einander gegenüber stehen; nur einmal B 24, 13 f. in it-minute) 14,15; 23,3; 26,20; 44,9; 60,15 etc. S 79, 11; 168, 10; N 118, 1 + 2; 123, 8; 123, 14; 123, 18; 124, 21; 125, 1; 141, 4; 150, 5 + 9; 150, 17; 172, 7; 194, 7.

In weitem Umfang hat sich der Dichter des **Binnenreims** bedient. Man hat zwei Arten von Binnenreim zu unterscheiden: a) schmückenden Bi. R. in 2 aufeinander folgenden Füssen und b) Bi. R. in symmetrischer Stellung im Vers, bei dem die Reimwörter nicht unmittelbar aufeinander folgen.

Beide Arten dienen bes. zum blossen Verschmuck, dann treten sie auf bei emphatischer Diktion; ebenso spielen sie in Gedichten heiteren Inhalts eine grosse Rolle. Hier steht der Bi. R. in einer Linie mit Assonanz, überguten,[1]) verdrehten und gleitenden Reimen, denen Ki. in reinen Dichtungen ebenfalls einen ziemlich grossen Spielraum gewährt hat.

a) Beispiele für schmückenden Bi. R.: Dark they lie and stark they lie S 59,7; rigged and trigged her S 62,8; bes. im Refrain von „Song of the Banjo" S 78,9: Pilly-willy-winky-winky . . .; ram-you damn-you liner S 136,10. Ferner vergl. D 50,4; 74,8; 116,7; B 28,3; 80,1; 126,15; 136,6; 181,3 etc. S 69,2 (hier beide Arten in einem Vers); 79,3; 100,10; 188,11 etc. N 8,10 + 11; 113,6; 116,3; 150,18—20 etc.

Hieran seien Beispiele für Assonanz angeschlossen: Wild white riders lie N 18,16: vergl. D 90,3; 118,6; B 18,2; 138,1; 173,5 + 6(!). S 117,13 + 17; 146,10; 190,7; 200,3; 218,2. N 97,6.

Beispiele für übergute und gleitende Reime: various wars-barbarious wars B 39,9; B 200,1; S 47,2 ff.; N 51,1 + 3; 124,17 + 18.

b) Die andere Art des Binnenreims findet man sehr häufig im Viertakter, dem Sechs- und Siebentakter.

```
a = a;       a = a;       a = a
4  ⁄4⁀       6  ⁄6⁀       7  ⁄7|⁀
  a   a        a   a        b  b  a
  2   2        3   3        2  2  3
```

Man erkennt, dass der erste Teil des Siebentakters zwei selbständige Reime hat; etwas ähnliches tritt auch manchmal in Reimpaaren von Sechs- und Siebentaktern auf:

```
a a = a        a;    a a = a        a
6 6  ⁄6⁀      ⁄6⁀    7 7  ⁄7⁀      ⁄7⁀
    b   a   b   a        b   a   b   a
    3   3   3   3        4   3   4   3
```

Hier reden wir von eingeflochtenen Reimen, während die zuerst angeführte Art die Bezeichnung „leoninische Binnenreime" führt; sie ist die gewöhnliche.

---

1) D. h. solche, in denen eine Silbe (oder auch 2) vor der Tonsilbe schon mitreimt.

Der Binnenreim teilt den Viertakter in zwei deutlich voneinander geschiedene Hälften, doch ist die dadurch entstandene Pause nicht stark genug, um den Vierheber in zwei Zweiheber zu zergliedern; ebenso ist es in dem ersten Teil des Verses

a
7
b b a
2 2 4

Anders aber verhält es sich mit dem einfachen Bi. R. in den Sechs- und Siebentaktern; jene werden in 2 Dreitakter, diese in je einen Vier- und einen Dreitakter gegliedert, indem das Ende eines Sinnesabschnittes konsequent in die Hauptcäsur der Verse fällt und diese verstärkt.

Die Binnenreime kommen nun 1) vereinzelt oder in Gruppen vor, unregelmässig eingestreut in längere, bes. unstrophische Gedichte von Vier-, Sechs- und Siebentaktern; z. B. B 128; S 31.

Sie finden sich aber auch 2) konsequent durchgeführt in strophischen Gedichten, indem bestimmte Verse jeder Strophe Bi. R. aufweisen. Dies ist besonders der Fall im 3. Vers des Common Metre und dem 7. Vers der Doppelstrophen derselben Form, z. B. N 5, 7 ff.; sehr oft auch in Sechstaktern mit den charakteristischen doppelten Auftakten,[1]) die in Strophen vorwiegend aus Drei-, Vier- und Fünftaktern eingestreut sind, z. B. N 20. — Näheres s. in der Strophenliste, wo alle Fälle aufgezählt sind, in denen sich reicher Bi. R. findet.

Wohl ebenso häufig wie der Binnenreim ist die **Allitteration** vertreten. Auch sie kommt besonders in längeren episch-lyrischen Gedichten (z. B. Ballads, Rhymes) vor. Die Allitteration trägt nicht wenig dazu bei, Kipling's Verse wirksam zu machen; wundervoll sind oft die Stimmen der Natur[2]) wiedergegeben. Auch an emphatischen Stellen fehlt sie nicht. Die miteinander allitterierenden Wörter stehen meist zu zwei, sehr häufig aber auch zu drei und vier in einem Verse zusammen, greifen dann oft auf andere Verse über und bilden so eine ganze Gruppe von Versen mit allitterierenden Worten. Ein bestimmtes Schema in der Stellung der „Stäbe" beobachtet er nicht. Die Allitteration

---

1) S. die Versarten.

2) Hier oft mit Tonmalerei verbunden, z. B. D 69, 5; N 1, 1 ff.

tritt auch nie gleichmässig auf, sondern taucht hie und da in den Gedichten, einmal dichter das andere Mal spärlicher, auf und zwar an Stellen, die ihrem Inhalt nach dazu geeignet sind.

Einige der Belegstellen mögen hier kurz vermerkt werden: D 28,5; 41,8 + 9; 69,5; 88,1 (hier einmal regelmässig: They told their tales of **wreck** and **wrong**), 88,6; 115,2. B 29,6; 40,1; 52,7; 76,11; 77,9; 99,15; 128,7; 129,1 + 3; 130,1 ff.; 131,5 ff.; 132,1; 133,9; 134,5; 179,5; 182,7; 192,4 ff. (!). S VI, 8 + 10; 4,5; 6,4; 8,6; 9,10; 15,5; 18,7 ff. — 20,8 (!); 24,12; 52,5—8; 57,5; 60,4; 64,7 + 9; 71,4; 74,16 f. (!); 75,5 + 6; 75,13 + 14; 82,7 f.; 88,8; 96,1 ff. etc.; 219,11 (!); 225,2 ff. N VI, 12; 1,1 ff.; 5,9; 5,13; 6,8 f.; 9,1; 11,1 ff.; 14,11 ff. (!); 23,11; 44,9; 46,3 + 11/12 (!); 49,1; 51,4 + 5 (!); 90,3; 115,8; 119,2; 138,12 (!); 142,6; 149,1 ff.; 154,3; 155,11 + 12; 211, 11 + 18; 214,2 ff. (!).

III. Die einzelnen Versarten.

Die beste Einteilung germanischer Verse ist i. a. die in stark und schwach rhythmisierte. Ich habe aber von dieser Einteilung aus praktischen Gründen Abstand genommen und an dem älteren Einteilungsprinzip festgehalten. Denn erstens ist es gerade bei Kipling sehr schwer, stark und schwach rhythmisierte Verse zu unterscheiden, da es bei der ausserordentlichen Mannigfaltigkeit der Formen und des fast unmerklichen Übergangs von Versen der ersten in solche der zweiten Kategorie nicht möglich ist, eine genaue Grenze zu ziehen; andererseits wäre man genötigt, Verse von gleichem Charakter aber etwas abweichender Form getrennt zu behandeln. Übrigens würden beide Hauptgruppen sehr ungleich ausfallen, da die schwach rhythmisierten Verse in bedeutender Überzahl auftreten. Auch die Bedeutung dieser Gruppe ist eine weit grössere als die der stark rhythmisierten Verse, die sich vorzugsweise in den für Kipling wenig charakteristischen Kunststrophen und den frühen Departmental Ditties finden. Von wichtigeren Versen gehören zu den stark rhythmisierten der jambische Dreitakter (z. T.), Viertakter (z. T.), Fünftakter, Sechstakter (z. T.) und Septenar,

sowie der trochäische Achttakter (z. T.). Unter den bewegteren Versen mit mehrsilbigen Senkungen ist das Vorkommen von stark rhythmisierten Versen eine höchst seltene Erscheinung.

1. Jambische Verse.

Eintaktige jambische Verse sind von einiger Bedeutung in den Refrain- und Chorusstrophen der Barrack-Room-Ballads (bes. der S). In einigen Fällen haben sie den Platz der alten bob-Verse zwischen dem letzten Vers einer Strophe und der Wiederholung oder Variation dieses Verses inne, ohne auf den Namen bob-Verse Anspruch erheben zu können, da sie den Refrain-Vers nicht einleiten, sondern selbständige Verse sind; es sind meist Ausrufe oft von grosser, ja dramatischer Wirkung. S 51, Stand up! Take hands! S 96, Dear boys! Good men! Hurrah! Salue! Dazu gehört das jamp.-anap. 'Ip Urroar! S 168; Gawd bless him! S 194; Stimmung erregend ist der in allen Strophen von N 20 wiederkehrende Ruf: Foul Weather! Eine Wiederholung des letzten Taktes eines jamb. Fünftakters bietet der Vers — To 'ear us — in der Refrainstrophe von S 186, Cholera Camp.

Der jambische Zweitakter kommt zunächst in 2 Gedichten aus ungleichmetrischen Strophen der Form ababcc(dd), D 178 und N V vor; sodann ist er in Refrainstrophen zu treffen, wo zumeist 2 Verse mit einem Dreitakter im Schweifreimsystem verbunden die Strophe (oder das Gedicht) abschliessen. S 54 (hier allerdings erweitert durch Viertakter) und B 42. Im Refrain von S 186 bildet ein Zweitakter selbst eine Erweiterung zu einem klingend ausgehenden Fünftakter, indem er einem Teile desselben nachgebildet ist und ihm mit demselben Reim antwortet:

„Oh, strike your camp an' go, the bugle's callin',
The Rains are fallin' —“

Den korrekten jambischen Dreitakter finden wir besonders in achtzeiligen Strophen, deren Verse abwechselnd klingend und stumpf ausgehen, dann auch in einigen Schweifreimstrophen, vor allem mit Fünftaktern zusammen.

Ganz korrekt gebaut sind die Verse in 3 Gedichten, die aus Strophen der ersten Art bestehen, der „Hymn before Action“

S 103, N 79 und S 222; ebenso in S 73, aus Schweifreimstrophen bestehend. Die Verse dieses Gedichts sind durch häufige Taktumstellung lebendiger als die der ersteren. In anderen Versen finden wir manchmal doppelten Auftakt, so in denen von S 26, N 15, 28 und 34, öfter in D 16 und S 196. Während in dem zuletzt erwähnten Gedicht doppelte Senkung im Innern der Verse nur einmal vorkommt, häuft sie sich in den Versen von S V, „Dedication“; indem nun die Lebendigkeit dieser Verse durch häufig auftretende Taktumstellung noch gesteigert wird, wird der ganze Charakter des Gedichts ein vollständig anderer als der aller übrigen. Man könnte diese Verse schon jambisch und jamb.-anap. gemischte[1]) nennen, doch überwiegen die rein jambischen Verse so sehr, dass die Gesamtheit der Verse ganz den Eindruck von freier gebauten jambischen Versen macht.

Verse mit überwiegend klingenden Ausgängen werden zu Strophen der satirisch-humoristischen „Masque“ verwandt, vergl. D 75 $\tilde{a}\tilde{a}\tilde{a}b\tilde{c}\tilde{c}\tilde{c}b$ und D 80.
3 —— ——

Eine Variation des korrekten jambischen Dreitakters repräsentieren die Verse, die durchgehends oder doch in den allermeisten Fällen doppelten Auftakt haben. Dieser Vers unterscheidet sich von jenem nicht nur durch die Form, sondern auch durch seine Bedeutung (und daher durch seine Stellung) in den Strophen. Er ist nichts anderes als die Hälfte eines mit Binnenreim geschmückten Sechstakters. (Siehe diesen!) Die Verse stehen auch meist zu zwei oder vier, sehr oft auch mit dem für Ki. charakteristischen Sechstakter zusammen. Sie setzen nie für sich Strophen zusammen, sondern kommen nur mit anderen Versarten vereint vor; sie werden auch fast nur im Refrain verwendet, wo sie dann vor allem mit den ihnen verwandten Fünf- und Sechstaktern verbunden sind. Zumeist auch stehen sie in leichteren humoristischen Soldatenliedern, selten in ernsteren Gedichten, wie z. B. in dem schönen „Mandalay“ B 50. In den formvollendeten Strophen dieses Gedichts sind sie auch stets stumpf reimende Verse, während sie sonst meistens

---

1) Allerdings leiten sie zu diesen über. Siehe unten.

stumpfe und klingende Ausgänge aufweisen. Vergl. D 145, B 23, 50, 66; S 1, 21, 92, 168, 141. In N 121 stehen sie nicht in Strophen, sondern wechseln unregelmässig mit Fünftaktern ab.

Den viertaktigen jambischen Vers trifft man besonders in den Gedichten des frühesten Werkes, der D, an; spärlicher findet er sich in S, ganz vereinzelt in N und gar nicht in B. In den Soldatenliedern findet er nur einmal Verwendung in S 225, „For to Admire“, einem Gedicht, das auch seinem ganzen Charakter nach kein eigentliches Soldatenlied ist. Der Vers kommt nur vor in Strophen folgender Form: abab, abba, ababcc und abcbdefe. Er dient zu satirischen, aber auch zu lyrischen und kleineren epischen Gedichten.

Auch er ist sehr korrekt gebaut; klingende Versausgänge kommen nur sehr wenig vor (D 58, 6; 85, 4 + 6; 96); es finden sich doppelte Senkung nur einmal (S 139, 2), epische Zäsur, doppelter Auftakt und Auslassung des Auftakts überhaupt nicht. Dagegen verleihen ihm häufige Taktumstellungen, Enjambement und Wandelbarkeit in der Stellung der stumpfen und lyrischen Zäsuren Lebhaftigkeit.

Der Blankvers.

Ki. hat den Blankvers nur in vier längeren epischen Gedichten seiner früheren Periode angewandt: D 148 „One Viceroy Resigns“; D 171 „Giffen's Debt“; B 146 „The Sacrifice of Er-Heb“; B 162 „Evarra and his Gods“. Er hat diesen Vers nicht ohne Grund vernachlässigt; die Kritik[1]) verurteilte ihn, und der Dichter fühlte wohl selbst, dass er hier nicht zu Hause war; sein Element sind volkstümliche, reimgeschmückte Verse mit lebhaftem Rhythmus. Es fehlt seinem Blankvers vor allen Dingen jeder dichterische Schwung, der doch sonst so oft hervorbricht; hier finden wir nur rhythmische Prosa.

Der Kipling'sche Blankvers zeichnet sich durch korrekten Bau aus; ja, er ist oft so korrekt, dass er monoton wird; Diärese ist nicht selten. Adams mag recht haben, wenn er Kipling als einen Nachahmer von Tennyson und Browning bezeichnet. Belebt werden die Verse aber durch häufiges von Enjambe-

1) Z. B. Adams l. c.

ment, den ausserordentlich bunten Wechsel in der Stellung der Zäsur und den hohen Prozentsatz der lyrischen Zäsuren, die die stumpfen in D 171 sogar an Zahl übertreffen. In den andern Gedichten bestehen folgende Verhältnisse von a) stumpfer und b) lyrischer Zäsur: D 148 a) 108, b) 102; B 146 a) 114, b) 81; B 162 a) 36, b) 20. Bemerkenswert ist ferner das häufige Vorkommen von Doppelzäsuren; auch Taktumstellung findet sich öfter am Versanfang; dagegen kommen klingende Versausgänge nur einmal (D 152, 11 + 14), Verdoppelung oder Fehlen von Senkungen überhaupt nicht vor. Auch die epische Zäsur fehlt ganz.

Auch der gereimte jambische Fünftakter spielt nur eine untergeordnete Rolle. Er findet sich mit andern Versen gemischt in einigen Gedichten der D (vers-de-société) und S, zu heroischen Reimpaaren verbunden S 76, ausserdem in den 2 Sonetten der D, den beiden Elegiac Stanzas der N, den fünfzeiligen Strophen von N 183 und der Sestina S 158. Dieser Vers hebt sich über den Kipling'schen Blankvers hoch hinaus; er dient ausschliesslich zu ernsten, ruhigen Gedichten. In bezug auf das Formale gilt i. a. das, was vom Blankvers gesagt wurde; nur ist hier die Mannigfaltigkeit in der Lagerung der Zäsuren (Doppelzäsuren) eingeschränkt.

In viel grösserem Umfang ist eine Variation des reimenden jambischen Fünftakters angewendet worden. Dieser Vers ist dadurch ausgezeichnet, dass er fast stets oder — in anderen Fällen — vorwiegend doppelten Auftakt zeigt, wohl nie stärkere Zäsuren und in keinem Fall Taktumstellung hat. Sonst verläuft er jedoch rein jambisch und endet in den allermeisten Fällen stumpf. Diese Eigenschaften entfernen ihn weit von dem Blankvers oder dem gewöhnlichen reimenden Fünftakter, nähern ihn aber der für Ki. auch charakteristischen Abart des Alexandriners, die mit ihm den doppelten Auftakt gemein hat. Mit diesem Vers steht er nun auch meistens zusammen, oft mit ihm abwechselnd, häufiger ihm aber untergeordnet. Gerade die originellsten Barrack-Room Ballads weisen diese Kombinationen auf.[1])

1) Siehe Strophenbau. Wo man Fünftakter mit anderen Versarten gemischt vorfindet, hat man es fast stets mit dieser Variation zu tun.

Da der Vers stets ununterbrochen verläuft und erst mit dem Versende eine Pause eintritt, bildet er einen wohltuenden Gegensatz zu dem bewegteren Sechstakter, der ja stets durch die Zäsur in zwei Hälften, jede mit doppeltem Auftakt, geteilt ist Wegen der erwähnten Eigenschaften tritt der Vers oft strophenabschliessend auf, z. B. N 141 oder B 23, „Gunga Din." Besonders deutlich sieht man diese abschliessende Eigenschaft in der Schlussrefrainstrophe zu S 168, wo nach zwei kürzeren Versen jedesmal ein Fünftakter steht, und die lange Pause danach durch den Ruf „'Ip! Urroar!" ausgefüllt wird.

Während der heroische Vers nur den ernsteren Dichtungen angehört, findet man diese Abart fast ausschliesslich in den Soldatenliedern und anderen humoristisch-satirischen Gedichten. Nur selten ist sie in ernsten Gedichten verwendet worden, z. B. im Envoy der B oder D 118.

Der Vers bildet auch Strophen für sich, wie die des originellen „Song of the Banjo" S 78. Liest man eine Strophe dieses Gedichts und dann eine andere, die aus gewöhnlichen Fünftaktern besteht (z. B. eine Elegiac Stanza), so wird man einen auffälligen Unterschied finden: man liest die erste schneller als die zweite. Das kommt eben z. T. daher, dass der Fluss nicht durch stärkere Pausen innerhalb der Verse aufgehalten wird; der Vers wird in einem Atemzuge rezitiert. Nie tritt Enjambement auf; mit jedem Verse ist ein einheitlicher Gedanke ausgesprochen. Eine andere Folgeerscheinung ist eine gewisse Monotonie, die man gerade beim „Song of the Banjo" beobachten kann, da hier die Strophen von andern Versen rein sind; sonst ist diese Monotonie stets durch eingestreute Verse von mehr oder weniger Füssen aufgehoben. Auch S 78 zeigt in der Refrainstrophe einen Sechstakter.

Natürlich kann man die Eintönigkeit der Strophen des Banjoliedes keinen ästhetischen Mangel nennen, da uns der Dichter hier eine Melodie singt, die von Haus aus eintönig ist. Meisterhaft hat er uns den afrikanischen Gesang ins Europäische übersetzt.

Im allgemeinen hat der Vers nur Bedeutung als Ergänzung zum Septenar und Sechstakter, aus denen besonders die B.-R. Ballads aufgebaut sind.

Der Vers S 168, 5

„Chéer! An' we'll néver márch to víctorý"

ist auch zu den jambischen Fünftaktern gerechnet worden. Er besteht eigentlich aus zwei getrennten Teilen. Man könnte auch Taktumstellung annehmen.

Der Alexandriner.

Der korrekte jambische Sechstakter hat bei weitem nicht die Bedeutung, die seine gleich zu besprechende Abart besitzt. Strophenbildend kommt er überhaupt nur in 2 Gedichten der Form aabb vor, S 134 „The Three-Decker" und S 210 „The 'Eathen." Aber auch hier ist der v erte Vers jeder Strophe — refrainartig — mit doppeltem Auftakt versehen, entweder nur in der zweiten Vershälfte oder beiden Vershälften, ja, in S 210 wechselt dieser Vers mit Septenaren ab; endlich treten an lebhaften Stellen die doppelten Auftakte auch in andere Verse über. — Die Zäsur des Kipling'schen Alexandriners tritt stets nach dem 3. Takt ein; sie ist fast immer klingend und, da die 2. Vershälfte mit einem Auftakt beginnt, durchgehends episch. Die dadurch schon bedingte Lebhaftigkeit wird nun noch gesteigert durch Taktumstellung, doppelte Auftakte, Nebenzäsuren und das häufige Auftreten von willkürlich eingestreuten Septenaren.[1]) Stumpfe Zäsur haben einige wenige Verse, die neben Septenaren in der Refrainstrophe zu S 217 vorkommen.

Sodann sind noch einige Verse zu erwähnen, die sich durch häufige Auslassung von Auftakten und Senkungen im Verse auszeichnen, sodass manche direkt als trochäische erkannt werden könnten. Besonders aber fallen sie auf durch die Wandelbarkeit der fast stets stumpfen Zäsur, die meistens nach dem 4. Takte eintritt. Der schwere eigentümlich schwankende Rhythmus ist dem Inhalt der Gedichte sehr gut angepasst; S 92 „Anchor Song", mit unregelmässigen Siebentakern. Der Schlussvers der Chorusstrophe ist wiederum ein Sechstakter mit doppeltem Auftakt in beiden Vershälften und klingender Zäsur D 32. S 1.

---

1) Siehe den folgenden Abschnitt.

Der jambische Sechstakter mit doppeltem Auftakt in beiden Vershälften.[1]) Dieser lebhafte, Kipling eigentümliche Vers ist von der allergrössten Wichtigkeit, da er einen sehr grossen Teil der Gedichte zusammensetzt und in hohem Grade dazu beiträgt, den Soldatenliedern ihren eigenartigen Charakter zu schaffen. Vorzugsweise bildet er zusammen mit Septenaren Strophen, in denen beide Versarten sowohl regelmässig als auch besonders unregelmässig miteinander wechseln. Eine solche unregelmässige Mischung von Septenaren und Sechstaktern begegnet in diesem Umfange nur noch bei spätmittelenglischen Dichtern. — Aber auch mit Fünftaktern und anderen Versarten tritt er zu Strophen zusammen; endlich bildet er auch allein meist vierzeilige Strophen — besonders in den späteren Werken S und N —, die sowohl Gedichten ernsten als auch humoristischen Inhalts angehören.

Der Bau des Sechstakters wird durch folgendes Schema am besten wiedergegeben:

(X)X | X | X | X || XX | X | X |.

Die Hauptzäsur tritt stets nach dem dritten Takte ein, sie ist in den allermeisten Fällen klingend, episch; nur wenn die Verse Binnenreime haben, was nicht selten ist, so kann sie auch stumpf sein. Dies tritt dann zumeist in humoristischen Gedichten ein, deren Verse auch andere Freiheiten aufzuweisen haben, z. B. D 79; B 31, 63, 172; N 82, 192

Tritt stumpfe Zäsur mit Binnenreim auf, so wird der Sechstakter in zwei Dreitakter zerrissen. Tatsächlich treffen wir denn auch solche Kurzverse — besonders in refrainartigen Strophenteilen — häufig an (s. Dreitakter!).

Die Versausgänge sind fast stets stumpf; da, wo Binnenreim vorhanden ist (also wieder hauptsächlich in leichteren Gedichten), können die Verse auch klingend ausgehen.

Der zweite doppelte Auftakt ist fast immer korrekt; das Fehlen einer der beiden Senkungen ist eine seltene Erscheinung, die einigemal in B 172, N 129 und 141 und nur einmal in S 186

---

1) Der Einfachheit halber nennen wir von nun an die beiden Auftakte den ersten und den zweiten Auftakt.

vorkommt. Häufiger schon kann beim ersten doppelten Auftakt eine Senkung fehlen. Es lässt sich beobachten, dass der gekürzte erste Auftakt häufiger wird, wenn die Verse unter Septenaren stehen, die ja ebenfalls einfachen Auftakt haben. In den ersten Gedichten der D ist der erste doppelte Auftakt überhaupt noch selten. Umgekehrt wird der doppelte Auftakt der Sechstakter auch auf Septenare übertragen, wie z. B. D 74, 10. Andererseits ist der erste doppelte Auftakt fast stets korrekt, wenn die Strophen ausschliesslich aus Sechstaktern bestehen. Hier kann man überhaupt die reinsten Verse dieser Art konstatieren: B 50, 63; N 82, 91. Ähnlich ist es, wenn die Sechstakter nur mit den Fünftaktern mit doppeltem Auftakt zusammen stehen: S 124, 206; N 38; in N 38 findet sich nie ein einfacher Auftakt.

Ausser den erwähnten Licenzen kommt noch Fehlen des ersten Auftaktes in Betracht, eine Freiheit, die jedoch sehr selten ist. B 54 (2 ×); B 66 (1 ×); S 21. In dem letzten Gedicht mit seiner altertümlichen (biblischen) Sprache ist fast jeder 2. Vers durch Fehlen des Auftakts ausgezeichnet. Hier finden sich auch die einzigen Beispiele für häufigeres Fehlen des zweiten Auftakts. Sonst nur ganz vereinzelt: S 182 (2 ×); S 206 (2 ×); N 129 (schwermütiger Rhythmus einer Totenklage).

Betonung eines in Senkung stehenden Wortes ist zwar selten, kommt aber wohl überall vor, z. B. S 90, 8:

„. . . ‖ hándsome an' oút of the wét."

Hier tritt Taktumstellung ein, gleichzeitig müssen zwei Silben des nachfolgenden Versteiles unbetont bleiben. Sonst aber ist die Erscheinung, dass zwei Senkungen innerhalb dieses Verses stehen, äusserst selten. Das gleiche gilt von der Auslassung einer Senkung im Vers; man trifft diese Freiheit nur da, wo sie hinpasst, z. B. in dem humoristischen D 79, wo manchmal Senkungen mit Absicht ausgelassen sind.

Dass die Verse in den meisten Fällen mit Septenaren zusammen stehen, ist nicht ohne Grund. Wenn sie, wie dies in den ersten Beispielen der D die Regel ist, nur einfachen ersten Auftakt haben, so ist die Zahl der Silben in beiden Versen gleich, und nur die starke Zäsur bildet das Kriterium, ob ein Sechs-

takter oder ein Septenar vorliegt. Ausserdem kann die eine der beiden der Zäsur folgenden Senkungen betont sein, dann muss man wieder fragen: Ist das ein Sechstakter oder ein Septenar mit verwischter Zäsur? Für die Musik — und das musikalische Moment bei Ki. ist nicht genug zu betonen — kommt ja diese Frage gar nicht in Betracht, denn da kann jeder der Verse die gleiche Anzahl Takte in Anspruch nehmen, da auf jeder Seite die Silbenzahl gleich ist. Ein solcher metrisch zweifelhafter Vers ist z. B. D 3, 11:

„His method of saluting was the joy of all beholders“

Soll die Zäsur hier nach saluting oder nach was stehen? Andere Verse sind metrisch betrachtet Sechstakter, jedoch septenarisch zu lesen D 11, 8:

„Ulysses pleaded softly | and .... that bad Delilah told!“

Diese Ähnlichkeit beider Versarten macht die unregelmässige Mischung durchaus gerechtfertigt, und der Klang solcher gemischten Verse ist ein sehr angenehmer, weil eben beide sich nahe stehen. Ausserdem ist zu beachten, dass der Rhythmus der Verskombinationen lebhafter oder ruhiger sein kann, jenachdem der senkungsreiche Sechstakter oder der ruhige Septenar vorherrscht. So hat Ki. der alten Verskombination das echt volkstümliche Element bewahrt, die alte, dem modernen Ohre holprig klingende Weise jedoch zu einem neuen melodischen Lied umgestaltet.

Der Septenar.

Der Septenar, der sowohl langzeilig als kurzzeilig auftritt, ist zu vielen kürzeren und auch zu längeren epischen Gedichten (Ballads) verwendet worden. Von besonderer Wichtigkeit ist er für die Soldatenlieder, in denen er fast stets mit dem ihm verwandten Sechstakter auftritt (s. den vorigen Abschnitt). Zu erwähnen ist, dass in N nur noch einer der Service Songs, N 199, diese Mischung aufweist, während andere wie N 158, 174, 206 ausschliesslich aus Septenaren aufgebaut sind. — Die Struktur des Kipling'schen Septenars ist sehr korrekt und überall gleicher Natur. Durchweg haben die Verse stumpfe Hauptzäsur, die stets nach dem 4. Takt einschneidet, stumpf sind auch die Vers-

ausgänge und ebenfalls die gewöhnlichen Nebenzäsuren, die nach dem 2. Takt eintreten, und sehr oft durch Binnenreim angezeigt werden. Andere Nebenzäsuren sind i. a. nicht sehr häufig, lassen sich jedoch überall feststellen. Von den genannten Grundeigenschaften weichen die Verse nur selten ab. Klingender Ausgang und klingende Zäsur kommen nur ganz vereinzelt vor, dagegen ist der Taktumstellung ein weiter Spielraum gelassen; in geringerem Masse tragen doppelte Auftakte, die selten nach der Hauptzäsur stehen, zur Belebung der Verse bei (N 63). Enjambement ist fast gar nicht zu finden. Das Fehlen von Senkungen hat — wie in allen streng jambischen Versarten Kipling's — stets seine Ursache: Entweder wird eine Reihe von Wörtern emphatisch betont, wie z. B. im Refrain zu B 42, oder den Versen wird auf diese Weise ein Teil ihrer Lebhaftigkeit entzogen, wenn Ernst, Schwermut oder Trauer herrschen z. B. S 92. In diesem Gedicht, wo die Septenare oft einen trochäischen Charakter annehmen, ist die Stellung der Zäsur der Verse auch wandelbar; sie steht besonders nach dem dritten oder vierten Takt und ist klingend oder stumpf. Man beachte nur den durch diese Lizenzen hervorgerufenen eigentümlich schwankenden, schweren Fluss dieser charakteristischen Verse! Sehr selten sind doppelte Senkungen innerhalb der Verse. In D 139, einem volkstümlichen Gedicht in einer dem schottischen Dialekt genäherten Sprache sind häufig doppelte Senkungen eingestreut. Es leitet zu anderen Gedichten über, in denen die Verse mit Anapästen vorwiegen. Sie sind unter den jambisch-anapästischen Siebentaktern erwähnt.

2. Jambisch-anapästische und jambisch und jambisch-anapästisch gemischte Verse.

Der jambisch-anapästische Zweitakter kommt nur einmal in der vierzeiligen Eingangsstrophe zu D 18, $\underset{4242}{abab}$ vor. Der jambisch-anapästische Dreitakter zeigt (wie alle noch zu besprechenden Verse dieser Gattung) eine grosse Mannigfaltigkeit von Abarten, die durch den Prozentsatz der Anapäste in den Versen bestimmt werden. Zunächst gibt es Verse, die sich eng an die jambischen anschliessen, deren ruhig dahin-

fliessender Rhythmus aber öfter durch doppelte Senkungen und Taktumstellungen gestört wird. Es überwiegt zwar die Zahl der bewegteren Verse, doch zeigen diese meistens nur einen [1]) Anapäst, weniger deren zwei oder drei, sodass der Charakter der Verse im ganzen noch jambisch zu nennen ist, zumal da i. a. nur leicht betonte Wörtchen in der Senkung stehen. Daneben ist Taktumstellung sehr häufig angewandt worden. Dieses dreihebige Metrum weisen einige kürzere episch-lyrische Gedichte auf: N 4 (hier stehen 42 belebteren Versen 21 rein jambische gegenüber). Ähnlich B 170 und S 217, in dem die letzten Strophen sogar vorwiegend jambisch gebaut sind. Geringer ist die Anzahl der rein jambischen Verse in D 81, 122, 142; B 46 (im Refrain durchgehends Fehlen des Auftakts), B 158, 203; S 190, 194; N 87, 113. Die Gedichte dieser Versart sind meistens episch und bestehen aus vier-, sechs- und besonders achtzeiligen Strophen, die gewöhnlich abwechselnd klingend und stumpf reimen.

Andererseits setzen Verse mit überwiegend mehr als einem Anapäst, die rein jambische so gut wie ganz ausschliessen, lebhafte lyrische Gedichte zusammen; auch anfeuernde und begeisternde Lieder, an die Nation oder an die Soldaten gerichtet, kommen hier in Betracht. D XIV (hier nur ein jambischer Vers); B 13, 39. S 49, hier Verse, die vorwiegend im ersten und zweiten Takt anapästisch sind; sie passen sehr gut zu der immer höher wogenden Begeisterung, die im Lied ausgedrückt wird (einige jambische Verse). S 96, auch dieses Lied will begeistern, stets haben hier der zweite und dritte Fuss doppelte Senkungen. N 159.

Schliesslich finden sich noch ganz oder fast ganz anapästische Verse. Mit einem Jambus beginnen gewöhnlich die Verse der Strophen 2, 4, 6 etc. von N 179, um dann anapästisch zu bleiben. Sehr wirksam sind rein anapästische Verse in den Refrainstrophen der Soldatenlieder, z. B. B 20 und N 194.

---

1) Unter diesen Versen gibt es auch noch viele, die nur doppelten Auftakt haben.

Der jambisch-anapästische Viertakter.[1])

Auch vom jambisch-anapästischen Viertakter treffen wir verschiedene Arten an. Zunächst bilden den Übergang von den gemischt jambischen und jambisch-anapästischen zu den jambisch-anapästischen die Verse des rein epischen B 97. Es sind 119 Reimpaare, die nur einmal (98, 8) Reimbrechung aufweisen; von den Versen haben 3 überhaupt keinen Anapäst, 70 haben einen, 35 deren zwei und 11 drei. Wir könnten den Vers sehr gut als vierhebigen bezeichnen. Öfter eintretende Taktumstellung resp. Fehlen des Auftakts macht ihn überhaupt dem alten, volkstümlichen vierhebigen Metrum sehr ähnlich.

Einen lebhafteren Rhythmus zeigt die ebenfalls in Reimpaaren (hier strophisch abgeteilt) geschriebene „Ballad of Boh Da Thone" B 112. Auf die 205 Verse kommen 33 mit einem, 64 mit zwei, 85 mit drei und 23 mit vier Anapästen. Es herrschen also hier die doppelten Senkungen vor, und rein jambische Verse erscheinen überhaupt nicht mehr. Im übrigen ist der Charakter der Verse ähnlich dem der vorhin besprochenen, nur ist zu bemerken, dass hier gruppenweise klingende Reime auftreten. Ausserdem begegnen noch Strophen, deren Verse nur im ersten Takt einen Jambus haben, resp. haben können, sonst aber (fast) ganz anapästisch gebaut sind. D 69; B 46; N 8, 163 und 170.[2]) In den Strophen von B 70 ergänzen sich der 1. und 2. Vers einerseits und der 5. und 6. andererseits, von denen der 1. und 5. klingenden Ausgang haben, zu jambisch-anapästischen Achttaktern.

Anm.: Eigentümliche, schluchzende Verse zeigen die Zwischenstrophen zu S 222. Lyrische Zäsur und doppelte Senkungen kommen hier neben Jamben und durch das Fehlen des Auftakts bedingte Trochäen vor.

Endlich ist eine besondere Art des jambisch-anapästischen Viertakters zu erwähnen, die die Verse (9 Reimpaare) von S 61 repräsentieren. Der Rhythmus der Verse ist sehr lebhaft. Fast überall sind die vier Füsse der Verse durch streng durchgeführte Nebenzäsuren von einander geschieden. Die zwei ersten Zäsuren

---

1) Siehe den folgenden Abschnitt.

2) Hier sehr oft Fehlen des Auftakts, daher dann daktylischer Rhythmus.

sind episch, sodass jedem Fuss drei Senkungen zukommen. Das Schema ist das folgende:

××|×||××|×||××|||××|.

Wie man sieht, wird der Vers zerstückelt, ohne jedoch ganz in Kurzverse aufgelöst zu werden. Von dem Grundschema wird nur selten abgewichen. Einmal (6,2) findet sich einfacher Auftakt und nur dreimal ein Jambus im dritten Fuss.

Anm.: Verse mit einem Anapäst nur im 2. Takt finden sich in der Refrainstrophe zu B 63.

Jambische und jambisch-anapästische Viertakter gemischt. Diese Art Verse hat Ki. nur in zwei Gedichten S 115 und B 74 allein, sonst stets mit Dreitaktern zusammen angewandt. Die Verse tragen noch i. a. jambischen Charakter, da die jambischen Verse an Zahl überwiegen; ausserdem sind sehr viele der freier gebauten Verse solche, die entweder nur doppelten Auftakt oder diesen und doppelte Senkung nach der gewöhnlich stumpfen Zäsur zeigen, also eigentlich nur Variationen des jambischen Viertakters sind; dazu treten dann noch wirklich jambisch-anapästische Verse.

Diese echt volkstümlichen Verse sind sehr anziehend; der Dichter weiss durch passende Verteilung von ruhigen und lebhafteren Versen zu wirken. (Vergl. z. B. B 57, wo der Natur des Gedichtes gemäss doppelte Senkungen in der zweiten Hälfte der Strophen überwiegen. Ausser durch den lebhafteren Rhythmus unterscheiden sich die Verse nur wenig von den jambischen, höchstens ist zu erwähnen, dass in einigen Fällen auch Fehlen des Auftakts vorkommt (N 74, 5, 9, 10) und die Taktumstellung eingeschränkt ist.

Der jambisch-anapästische Sechstakter nimmt, ähnlich wie der ihm nahe stehende bewegte jambische Sechstakter, einen breiten Raum in Ki.'s Dichtungen ein. Auch er bildet vor allem kürzere, lebhaftere lyrische und lyrisch-epische Gedichte. Meist stehen die Verse in vierzeiligen Strophen oder Reimpaaren zusammen. Seltener als unter jene jambischen Verse sind hier Siebentakter eingestreut. D 76 (Poulter's Measure). D 131, B 188 (1 mal); N 133. Die Verse sind sehr biegsam, sie weisen in bezug auf den Rhythmus die grösste Mannigfaltigkeit auf,

die Zahl der Anapäste in den einzelnen Versen schwankt sehr: man kann eine ganze Reihe von Gedichten feststellen, die verschiedene Stufen repräsentieren, von fast jambischen bis hinauf zu vollständig anapästischen Versen; und unser Dichter weiss stets, wie zu betonen ist, jede Stimmung mit der rechten Form zu bekleiden. Auftakte fehlen öfter, so besonders in den begeisternden Gedichten der S (5, 9, 15); diese haben mit dem ihnen nahe stehenden Eingangslied der N (1) das gemein, dass sie auch stumpfe Zäsur haben, während die Verse aller anderen in Betracht kommenden Gedichte stets (wenige doch vorwiegend) klingende und meist epische Zäsur haben, die stets nach dem dritten Takt einschneidet. Nur ein einziger Fall ist mir bekannt, wo die Hauptzäsur nicht an der gewöhnlichen Stelle steht, N 3,2; hier treten zwei stumpfe Nebenzäsuren nach der zweiten und vierten Hebung ein. Umgekehrt sind die Versausgänge fast immer stumpf; eine Ausnahme machen einige der eben genannten Gedichte (S 5; N 1), die neben stumpfer Zäsur klingende Ausgänge haben. Sonst finden sich klingende Ausgänge nur noch in einigen satirischen Gedichten der D (25, 78). Enjambement tritt nur selten auf, z. B. N 166,6. Besonders ist zu bemerken, dass diesem Vers Binnenreim vollständig fehlt, während er doch in dem jambischen Sechstakter mit doppeltem Auftakt eine sehr häufig auftretende Erscheinung ist. Ausgenommen sind einige Verse der humoristisch-satirischen Masque D 76, 78, die den Binnenreim zu ihrer Ausstaffierung nicht entbehrèn können.

Der jambisch-anapästische Siebentakter findet sich recht häufig, auch mit Sechstaktern zusammen. Auch hier muss man zwei Kategorien unterscheiden: lebhaftere und weniger lebhafte Verse; die ersten finden sich besonders in kürzeren, lyrischen Gedichten, die andern in längeren, mehr epischen und meist zugleich auch echt volkstümlichen Charakters; z. B. B 192, S 58, 88, 100, 217; N 44 etc. Die zuletzt genannten Verse sind jedoch oft von Gruppen von Versen lebhafterer Art durchsetzt, andererseits kommen auch rein jambische Verse vor. Der Vers ist analog dem Septenar gebaut. Stumpfe Zäsur, stumpfe Ausgänge und Taktumstellungen sind die Regel. Zwei jüngere Ge-

dichte, N 49 und 117, weisen einige freier gebaute Verse auf, die epische Zäsur und klingende, sogar gleitende Versausgänge haben. Die Hauptzäsur behauptet überall ihren Platz, die gewöhnliche Nebenzäsur nach dem zweiten Takt ist stets stumpf. Enjambement und Reimbrechung kommen höchst selten vor.

3. Trochäische Verse.

Der trochäische Zweitakter tritt nie selbständig auf. Nicht selten ist er mit längeren jambischen oder jambisch-anapästischen Versen zu höchst charakteristischen Strophen verbunden. Meistens sind es Gedichte humoristischen Inhalts, die solche Kombinationen aufweisen. D 77 „Masque": „By the plumed heads of Kings" (mit jambisch-anapästischen Drei- und Sechstaktern). D 164. Reimpaare aus einem jambischen Fünftakter und einem trochäischen Zweitakter: $a_5 \, a_2 \; b_5 \, b_2$ etc — Bobversartige Ausrufe finden sich: S 170 (Refrainschlussstrophe). B 13 (Anfangsvers der Refrainstrophe). B 57.

Der trochäische Dreitakter spielt ebenfalls eine untergeordnete Rolle. Nur ein Gedicht. S 203 „The Sergeant's Weddin'", ist ganz auf diesem Vers aufgebaut. Die Strophen bestehen aus acht abwechselnd klingend und stumpf ausgehenden Versen. Auftakt kommt nur einmal vor. In allen anderen Fällen steht der Vers mit Viertaktern zusammen, z. B S 111 oder B 62 (Refr.); hier besteht er aus drei betonten Wörtern.

Der viertaktige trochäische Vers ist vorzugsweise für achtzeilige Strophen verwendet worden; D 58, 63, 66; B 60. Einmal findet er sich auch zu Reimpaaren verknüpft in B 157, einem kleinen, anmutigen Gedicht. Ausserdem trifft man ihn — aber nur in wenigen Strophen — mit Drei-, Fünf- und Sechstaktern zusammen an. Die Verse sind mit wenigen Ausnahmen katalektisch, klingende Ausgänge sind überhaupt nur in D 58 durchgeführt. Enjambement ist eine gerade nicht häufige Erscheinung, und Reimbrechung begegnet in B 157 überhaupt nicht. Sonst sind die Verse sehr korrekt, Fehlen einer Senkung wurde nur einmal D 66, 3 und Auftakt nie beobachtet.

Trochäische Fünftakter finden sich nur vereinzelt in den Soldatenliedern. Regelmässig, aber stumpf endigend, kommt der Fünftakter öfter in B 54 als Eingangsvers und stets in den Strophen von B 60 als Schlussvers vor. Zerhackt durch häufige Auslassung von Senkungen erscheinen die Verse in der Schlussrefrainstrophe zu S 186; hier endigen sie auch klingend.

Der trochäische Sechstakter.

Dieser Vers, der nur wenige Gedichte, meist humoristisch-satirischen Charakters aufbaut, zerfällt in zwei Arten. Einmal tritt die Zäsur stets nach dem dritten Takt ein und ist dann klingend, oder sie ist stumpf und behauptet nun keinen festen Platz mehr innerhalb des Verses. Die Verse der ersten Art sind sehr korrekt gebaut, die Ausgänge sind stets stumpf. D 32; hier finden sich auch mehrere trochäische Siebentakter eingestreut! — N 107.

Lebhafter sind die Verse der zweiten Art. Sehr gut werden sie repräsentiert durch S 168 „'Birds of Prey' March“. Die auffallende metrische Eigenart der Verse wird durch die angedeuteten Freiheiten erhellt. Die Zäsur ist gewöhnlich klingend, wenn sie nach dem dritten Fuss eintritt, sonst aber ist sie stumpf und kann überall im Verse stehen. Auch viele Nebenzäsuren sind vorhanden; sie finden sich besonders nach der ersten Tonsilbe, die hier sehr oft durch Kommandorufe ausgefüllt wird. Neben diesen rauhen Versen kommen aber auch solche mit ruhigem Fluss vor, z. B. 169, 12, in dem keine Zäsur zu finden ist. Die Ausgänge sind, wie in den Versen des ähnlichen S 26 (Zwischenstrophen) stets stumpf.

Der trochäische Siebentakter

findet sich nur selten angewandt. Auch er steht einigemal mit Sechstaktern gemischt (D 32, N 107). Er zeichnet sich durch stumpfe Hauptzäsur und stumpfe Versausgänge aus. Nur vereinzelt treten klingende Zäsuren sowie Auftakte nach der Zäsur auf. Eine Ausnahme in bezug auf die Stellung der Hauptzäsur machen die wenigen Verse von N 107. Hier schneidet die

Zäsur ausser an der gewöhnlichen Stelle nach dem dritten und fünften Takt ein, sie ist dann entweder klingend oder stumpf. Ist sie stumpf, so geht der Vers mit Auftakt weiter.

Der trochäische Achttakter

ist zumeist zu vierzeiligen Strophen verbunden, und zwar in Gedichten, die fast alle mit der Verschiedenartigkeit ihres Charakters Verschiedenheit im Bau der Verse aufweisen.

D 13 und 18, beide humoristisch-satirischen Inhalts, haben Verse mit durchgehends stumpfen Ausgängen; während jedoch D 18 stets klingende Zäsur hat, findet man bei D 13 fast nur stumpfe Zäsuren und eingeflochtene Reime. Die Strophen von D 114 bestehen aus fünf charakteristischen Versen mit eigentümlicher Reimverschlingung (Bi. R.), die meist klingenden Reimwörtern ihren festen Platz vor der Zäsur anweist und zweimal sogar Enjambement veranlasst. — N 52 besteht aus vierzeiligen Strophen, deren Verse abwechselnd klingende und stumpfe Ausgänge und stets klingende Zäsur haben. Genau so gebaut sind die Strophen von Goethes „Schatzgräber“, an den der Anfang sofort erinnert. Der erste und fünfte Takt der Verse bestehen öfter aus zwei nur leicht betonten Wörtern, und diese scheinen manchmal nur die Rolle von doppelten Auftakten zu spielen. Auf diese Weise werden dann die Verse identisch mit den charakteristischen jambischen Sechstaktern, die so sehr beliebt sind; und der Dichter fällt zweimal geradezu zu dem jambischen Rhythmus jenes Verses zurück, wenn er Verse baut wie die folgenden N 56, 9 und 58, 5:

„Till I heard the mile-wide mutterings || of únimágined rívers.“
„Becaúse my príce was paíd me || ten times over by my Maker.“

Einen ganz individuellen Charakter tragen die Verse von N 185 „Boots“; der schwere Rhythmus dieser Verse giebt das langsame Vorrücken ausgehungerter Truppenmassen durch heisse Wüstenländer genial wieder. Zäsuren und Ausgänge sind stumpf. Im ersten Halbvers fehlen meistens alle Senkungen, indem einzelne Wörter (wie men, boots, foot) wiederholt und emphatisch betont werden, oder aber die Wörter eines Satzes in der gleichen Weise betont sind; dagegen ist der zweite Halbvers stets korrekt. Zu erwähnen sind noch einzelne Auftakte.

4. Trochäisch-daktylische Verse

machen nur einen sehr geringen Prozentsatz der Dichtungen aus.

Der trochäisch-daktylische Zweitakter tritt einmal im Refrain zu B 70 auf, wo er mit zwei Viertaktern eine Schweifreimstrophe bildet. Der Chor wiederholt ein Stück des letzten Verses der jambisch-anapästischen Hauptstrophe, der als trochäisch-daktylischer Zweitakter nun weitergeführt wird.

Der trochäisch-daktylische Dreitakter begegnet nur in einzelnen vierzeiligen Strophen; hier herrschen durchaus stumpfe Ausgänge vor. Vergl. D 3, Eingangsstrophe; S 203, Zwischenstrophe. In D 6 steht der Vers mit Siebentaktern zusammen.

Der trochäisch-daktylische Sechstakter. Hier ist es ähnlich wie in den trochäischen Sechstaktern. In S 10 findet sich stumpfe Zäsur, aber stets nach der dritten Hebung. S 128 hat klingende Zäsur. Beide Gedichte bewahren jedoch nicht den ursprünglichen Charakter ihrer Verse, indem (bes. in S 128) der Rhythmus durch Auftakte öfter zu einem jambisch-anapästischen wird. Die Versausgänge sind in beiden stets stumpf.

Der trochäisch-daktylische Siebentakter findet sich durchgeführt in zwei Eingangsstrophen, D 13 u. 25; Zäsuren und Ausgänge sind stumpf; ausserdem tritt er auf als Schlussvers jeder Strophe des jambisch-anapästischen N 1. Hier sind Nebenzäsur nach dem zweiten Takt und Hauptzäsur gleitend, die Ausgänge stumpf.

III.

Strophenbau.

A. Bedeutendere Strophenformen.

I. Das Reimpaar.

a) Das kurze Reimpaar $\underset{4-}{a\,a}$. Es ist nicht häufig. In jambischer Bewegung finden wir es nur einmal in der unbedeutenden Eingangsstrophe zu D 6. Jambisch-anapästisch wird es zweimal in längeren erzählenden Ballads angewendet, B 97 und B 112. In dem letzten Gedichte herrscht ausgeprägte strophische Gliederung. Auch rein jambische Verse kommen in beiden Gedichten vor; ausserdem begegnet je ein Schwellvers $\left(\underset{4-}{a\,a\,a}\right)$. Anapästischer Rhythmus herrscht in den eigentümlichen Versen von S 6, "The Song of the Dead I (s. Versbau, Viertakter!). Trochäisch begegnet das K. Rp. nur einmal in dem kurzen Gedicht B 157.

b) Das Heroic Couplet $\underset{5-}{a\,a}$. Nur einmal in dem zarten „The Answer“ S 76.

c) Viel häufiger als die eben besprochenen Versarten werden Sechstakter, meist in lebhafter jambisch-anapästischer Bewegung zu Reimpaaren verknüpft. Zunächst kommen einige stolze, trotzige sich an die Nation Greater Britain's richtende Verse der S in Betracht: S 10 und 15. Es sind eigentümliche, wohl jambisch-anapästische Verse, die aber durch fast überall durchgeführte Taktumstellung im ersten und vierten Takt einen trochäisch-daktylischen Charakter zeigen. Der jambisch-anapästische Typus tritt deutlich hervor in N 133 und der Eingangsstrophe zu N 117, auch in dem ergötzlichen D 102, das strophisch abgeteilt ist; ebenso S 142, D 131 ff.; dazu kommen noch zwei Gesänge der

burlesken „Masque“ D 76 + 78. Ganz anapästisch sind die Strophen von D 49.

d) Aus Siebentaktern. Solche Reimpaare setzen längere epische Ballads oder Rhymes zusammen, die zumeist aus jambisch und jambisch-anapästisch gemischten Versen bestehen, B 75, 128, 192. Ganz jambisch ist B 90.

Zu Strophen vereinigt.

a) $\underbrace{a\ a\ b\ b}_{4}$ meist jambisch oder jambisch-anapästisch. Diese Strophe ist nicht häufig, sie wird nur als Refrain- oder Chorusstrophe verwandt; in einem längeren Gedicht tritt sie selbstständig uns nur einmal entgegen: N 8, anapästisch.

b) $\underbrace{a\ a\ b\ b}_{5}$. S 18. trochäisch-daktylisch (vergl. Versbau, Fünftakter). Sehr poetisches Gedicht. — S 202 Refrain, jambisch-anapästisch. Fehlen des Auftakts.

c) $\underbrace{a\ a\ b\ b}_{6}$. Diese Strophenform sowie die unter d) zu besprechende ist von Kipling vor allen andern bevorzugt. Die Verse sind jambisch oder häufiger jambisch-anapästisch. Sind sie jambisch, so haben sie vorwiegend ersten und zweiten doppelten Auftakt, wie dies schon im Versbau ausgesprochen und gezeigt wurde. Auch die regellose Mischung von Sechstaktern und Siebentaktern ist als ein Charakteristikum mancher dieser Strophen hervorzuheben. (S. Versbau!) Gerade diese Strophen sind es, aus denen sehr viele der originellsten Soldatenlieder (s. ds.!) aufgebaut sind; doch auch andere Gedichte, die nicht in diesen Rahmen passen, zeigen die gleiche Form der Strophen.

1. Jambisch. D 38 (einige Septenare); D 159. S 134, 210; N 129. D 3, 8; B 35, 66; S 3, 85, 86; N 44.

2. Jambisch-anapästisch; noch häufiger: D 54; B 20, 174, 188; S 5, 9, 128, 163, 229; N 66, 100, 133 Eingangsstrophe. 163.

3 Trochäisch; nur einmal in D 32 (auch hier einige Siebentakter).

d) $\underbrace{a\ a\ b\ b}_{7}$. Häufig.

1. Jambisch. D 21, 72 (vereinzelte Sechstakter); B 42, 90, 180; N 175, 206.

2. Jampisch-anapästisch. B 75, 166; N 23,49 Eingangsstrophe, 95, 117 (einige Sechstakter).

3. Trochäisch. D 28, S 85 [1]), B 141, Strophen: 3, 4, 6, 8, 10 und 11. Die anderen Strophen haben die Reimstellung a b a b. Gekreuzte Reimstellung ist bei diesen Strophen bei weitem nicht so beliebt als Reimpaare.

e) a a b b. Nur trochäisch. (Versbau, Achttakter!) Zwei
8——
erzählende, humoristische Gedichte D 13 und 18. N 52 hat die Reimstellung a b a b.
8——

II. Die Balladenstrophe.

(Common Metre).

Die echte Balladenstrophe a b c b kommt — auffallend genug
4 3 4 3
— bei Kipling nur dreimal vor, und zwar zweimal jambisch und jambisch-anapästisch gemischt D 139 und S 100 und einmal jambisch-anapästisch D 35. Form und Inhalt der Gedichte passen sehr gut zueinander; die zwei Gedichte der D sind humoristischen Inhalts. Ausserdem sind noch zwei Refrainstrophen zu erwähnen, die nach diesem Typus gebaut sind: S 163 und 179.

Auch nur drei Gedichte haben die Form a b a b: B 125,
4 3 4 4
N 158 jambisch; N 104 jambisch und jambisch-anapästisch gemischt. Die sechszeilige Erweiterung der Balladenstrophe a b c b d b kommt durchgängig gebraucht in D 87, „The Ballad of
4 3 4 3 4 3
Fisher's Boarding House" vor. Jambische Verdoppelungen beider Arten des Common Metre sind überhaupt nicht vorhanden, sehr häufig dagegen begegnen die Doppelstrophen und ihre Variationen. Sie treten in der Form a b c b d e f e besonders in den früheren, und als a b a b c d c d mehr in den späteren Werken auf. Die Mehrzahl der Strophen zeigt regelmässigen Wechsel von klingenden und stumpfen Ausgängen.

1. a b c b d e f e jambisch: D 137, S 26 (nicht alle Strophen
4 3 4 3 4 3 4 3
regelmässig), S 106 (Bi. R.).

---

1) Nur zweite und Schlussstrophe.

2. ababcdcd jambisch: N 5, 11, 60, 63, 69; jambisch und
43434343
jambisch-anapästisch gemischt N 153.

3. ababcded D 15 jambisch; N 191 jambisch-anapästisch.
43434343

An Variationen des Common Metre kommen folgende Arten vor, jede jedoch nur einmal. abab (Poulter's Measure)
3343
D XIV, jambisch-anapästisch. — abab D 3 Eingangsstrophe
3344
daktylisch. — abcb B 158, jambisch und jambisch-anapästisch
3343
gemischt. — abcd D 21 Eingangsstrophe, jambisch. — aaba
4344 3343
D 6 jambisch-anapästisch. — aaab N 76, jambisch; Dreitakter
4—3
jambisch und jambisch-anapästisch gemischt. Doppelstrophen der variierten Balladenstrophe kommen in mannigfaltigster Gestaltung und Bewegung sehr häufig vor, sowohl in episch-lyrischen als auch rein lyrischen Gedichten, besonders aber in den Soldatenliedern, wo sie auch gern zu Chorus- und Refrainstrophen verwandt werden. Die Reimstellung abcbdefe herrscht vor (siehe die Liste!). Beliebt sind auch gleichmetrische vier- und achtzeilige Strophen aus Viertaktern mit der Reimstellung des Common Metre (siehe Liste!).

III. Die Schweifreimstrophe.

Die S. R.-Str. tritt zwar ziemlich häufig auf, doch ist ihr nicht die Rolle zugeteilt, die andere Strophenarten, wie z. B. das Reimpaar, spielen. Nicht nur in bezug auf ihre Häufigkeit, sondern auch auf ihre Bedeutung muss sie hinter den andern zurückstehen, da sie vorwiegend nur zu Eingangs- oder Refrainstrophen verwandt wird.

a) Reine Schweifreimsysteme.

Die Hauptform der S. R.-Str. kommt nicht vor; überhaupt fehlt der echte Typus aus Vier- und Dreitaktern ganz und gar. Unter den andern kommen drei Abarten in Betracht:

1. aabccb D 145 (ããbc̃c̃b), S 73; beide jambisch.
3—5 3—5

2. aabccd; dieser Typus wird zweimal als Refrain von
3—6 3—6
Soldatenliedern verwandt; er steht dem beliebten Typus

a b c d
6 ———
/\ /\
a ac c
3 33 3

sehr nahe. B 50, 66 (s. Liste!).

3. aabccb; S 73 Eingangsstrophe jambisch; B 2 trochäisch.
4—5 4—5

b) Variationen des echten Typus. Eine Verkürzung liegt vor in der septenarischen Strophe abccb B 136, jambisch-
4 3 4—3
anapästisch. In einigen Strophen findet man Verkürzung in der 1. Hälfte der Strophe bei gleichzeitiger Erweiterung der 2. Hälfte. Diese Typen könnten allerdings auch als Erweiterung der septenarischen Balladenstrophe gelten; abcccb. In dieser
4 3 4 3
Strophenform ist das schöne Gedicht „The Last Suttee" geschrieben, B 84, jambisch und jambisch-anapästisch gemischt; mit klingendem Ausgang der b-Verse: N 149 „South Africa", trochäisch. — Die Eingangsstrophe zu D 110 repräsentiert die Form aabc̆c̆b, jambisch. Eine andere Form mit nur zwei
3 3 7 4 4 7
Reimen aaabbb bildet einmal, B 70, eine Refrainstrophe;
2—4 2—4
trochäisch-dactylisch.

c) Gleichmetrische S. R.-Strophen treten als Konkurrenten der gleichmetrischen Balladenstrophen auf, wenn auch in geringerer Zahl als diese.

1. Sechszeilig.

aabccb D 1, trochäisch — variiert: ăbc̆c̆c̆b N 194, Refrain-
4 ——— 3 ———
strophe. — aaabbb B 112 Eingang jambisch-anapästisch.
4 ———

2. Achtzeilig.

ăăăbc̆c̆c̆b D 75, „Masque", jambisch.
3 ———

Hierher gehört auch die vorletzte Strophe des eben erwähnten D 1, sie zeigt eine Erweiterung dieses Typus. aaabbbc|dddc,
4 ———
trochäisch.

d) Verdoppelungen. Einfache achtzeilige Verdoppelungen sind nicht da. Eine der schönsten B. R. Ballads, und zwar die längste von allen, sie ist siebzehnzeilig, zeigt fast reinen S. R. Typus. B 23: aab ccb dde ffe||Gghhg, jambisch. Zum
3—5 3—5 3—5 3—5 3 5 3—5
Schluss sei die zehnzeilige Schlussstrophe zu S 49 hierhergestellt.
abccb | badda, jambisch-anapästisch.
33663 33223

IV. Dreiteilige Strophen des Typus ababcc.

Strophen, die nach diesem Schema gebaut sind, finden sich besonders in D.

a) Gleichmetrisch.

ababcc, jambisch S 55, D 84, D 96, N 214; D 69 ist aus
4———
rein anapästischen Versen von wunderbarer Klangwirkung aufgebaut.

ababcc. Dieser Typus aus fünftaktigen Jamben kommt
5———
nur einmal vor, D 98.

b) Ungleichmetrisch.

ababcc, jambisch, Envoi zu D; die erste Strophe des Ge-
424244
dichts zeigt im Reimpaar ebenfalls den b-Reim. — ababcc. Diesen
434344
Typus, der dem Balladenmetrum sehr nahe steht,[1] zeigen drei Eingangsstrophen der D, trochäisch-dactylisch 13, jambisch-anapästisch 25 und jambisch 38.

c) Von Verkürzungen sei die erste Strophe des jambischen N 183 mitgeteilt: ababc, ebenso kann hier wohl die dritte
5———
Strophe desselben Gedichts aufgezählt werden: acacb.
5———

V. Die Elegiac Stanza.

Die Elegiac Stanza abab kommt in reiner Gestalt erst in
5———
N vor und zwar in zwei Gedichten. Das erste (N 65) ist der Nachruf an den Burengeneral Joubert; das zweite (N 204), „Wilful

---

1) Kroder pag. 193.

Missing", steht sonderbarer Weise unter den Service Songs; seltsam berührt uns die hier allerdings nicht so-sehr hervortretende Cockneysprache der Soldaten in dieser klassischen Strophenform. In N 204 haben wir dieselben Reime durch alle neun Strophen hindurch. Der E. St. nahe verwandt sind Strophen der Form aaba, die wir in zwei Gedichten der D finden, deren
5——
Ton ebenfalls elegisch ist: 41 und 51. — Eine Verdoppelung der E. St. ababcdcd stellt D 110 „Plea of the Simla Dancers" dar.
5————

Anm.: Dieselbe Form zeigen die Strophen von S 78 „Song of the Banjo", deren Fünftakter jedoch einen ganz anderen Charakter haben als die der eben besprochenen Strophen. (S. Versbau!)

VI. Die Sestine.

Diese kunstvolle Strophenform, die man bei Kipling gewiss nicht zu finden hofft, kommt einmal, S 158, vor. Der Inhalt ist durchaus der Form angemessen: Ein Mann, der Zeit seines Lebens grosse Reisen gemacht und die Welt gründlich kennen gelernt hat, ist als Philosoph heimgekehrt. Die Form des provenzalischen Vorbildes ist streng gewahrt; nur ist die Reimordnung des Geleits nicht genau, anstatt des Schemas (a)b(c)d(e)f haben wir hier (b)e(d)c(f)a. Es stehen also gerade die Reimwörter, die sich im Innern der Verse finden sollten, am Versschluss. Die Sprache ist durchaus nicht schwunghaft, sondern ganz realistisch, wohl die eines Londoner Geschäftsmannes; die Verse aber und Reime sind metrisch ganz korrekt.

VII. Das Sonett.

Zwei Sonette begegnen uns in den Dep. Ditties 175—77: „Two Months": a) „In June", b) „In September". Zwei schöne Sonette, besonders gefällig ist das zweite. Beide behandeln die glühende Hitze des indischen Sommers und ihre Wirkung auf Natur und Menschen; ein bewundernswertes Naturgefühl tritt uns hier entgegen.

Die Form des Sonetts ist nicht streng italienisch, aber auch nicht spezifisch englisch, denn es fehlt das Reimpaar.

a = abba cddc efg efg
b = abba cdcd efg efg.

Die Sinnesabschnitte zwischen den Quartetten und Terzetten sind nur im zweiten Sonett streng eingehalten.

VIII. Die Ballade.

D 108 A Ballade of Jakko Hill (Ki. unterscheidet zwischen Ballad und Ballade). Diese Ballade zeigt in ihren drei Strophen die Form ababbcbC, entspricht also durchaus dem altfranzö-
4
sischen Muster aus achtsilbigen Versen. Der Refrain kehrt nicht stereotyp wieder, sondern variiert in den einzelnen Strophen Das Envoi nun aber besteht nicht aus einer vierzeiligen, sondern einer achtzeiligen Strophe, die der Form nach in keiner Hinsicht von den Hauptstrophen abweicht.

Unter den Service Songs der N, N 197, kommt eine "Half-Ballad of Waterval" vor, aus der uns wieder die Sprache Mr. Atkin's entgegentönt.[1]) Sie besteht aus vier Strophen (ohne Envoi), die aus jambischen Achttaktern aufgebaut sind; die ersten drei nach der Form ababbcDC, die vierte babaacDC.
4 4

B. Die Barrack-Room Ballads und Service Songs.

Im Folgenden ist versucht worden, eine allgemeine, kurze Charakteristik der Kipling'schen Soldatenlieder in bezug auf den Strophenbau zu geben. Es sind der Betrachtung nur die Gedichte zu Grunde gelegt, die in den einzelnen Bänden ausdrücklich als Soldatenlieder gekennzeichnet sind. Danach kommen von B und S die Barrack-Room Ballads und von N die Service Songs in Betracht. Man muss wohl annehmen, dass mit Barrack-Room Ballad und Service Song ein und dasselbe ausgedrückt werden soll, obgleich ja einige Gedichte der Service Songs nicht so recht als Soldatenlieder anerkannt werden können. Von der

1) Zu dem Namen und der Form ist Ki. wohl von Swinburne's Double Ballads angeregt worden; die D. B. bestehen aus acht Strophen und haben gewöhnlich kein Envoi. S. Schipper II 931.

Zusammenstellung ausgeschlossen sind die Dedications und Envois, da sie des Charakters von Soldatenliedern durchaus entbehren.

Vor allen Dingen gilt es, die so charakteristischen Dichtungen auf die Grundformen ihres Strophenbaues hin zu untersuchen. Manche Gedichte scheinen allerdings auf den ersten Blick jedem Hineinzwängen in ein Schema Hohn zu sprechen, doch gelingt es bei fast allen, das Grundschema aufzudecken.

Das erste, was uns überrascht, ist die wohl zu beachtende Erscheinung, dass auch nicht ein einziges Paar Strophen von verschiedenen Gedichten (und wir haben deren 53) vollkommen gleich gebaut ist. Fast gleich allerdings sind zwei der Service Songs, N 175 und 206, die nach dem Schema $\underset{7\text{——}}{\text{aabb}}$ aus Septenaren aufgebaut sind, nur hat das erste Gedicht Refrain, das andere nicht. Diese Tatsache lässt einen Schluss auf die Bevorzugung dieses Schemas und seiner Variationen zu.

So sehr nun auch die Gedichte im Strophenbau voneinander divergieren, lassen sie sich m. E. zunächst in drei Gruppen teilen: Erstens in Gedichte *einfacherer Strophenformen*, zweitens in *Variationen* und *Erweiterungen* dieser einfachen Schemata, und endlich können wir *Mischungen* aus den verschiedenen Arten der einfachen Gesätze und deren Variationen unterscheiden. Manche dieser Mischungen sind wohl zunächst nur Strophen, die die sie begleitende Refrainstrophe enger an sich gezogen haben, oft so eng, dass die Refrainstrophe mit der Hauptstrophe zu einem organischen Ganzen verwächst.

Wir fragen nun zunächst nach den einfacheren Formen, die gleichsam die Elemente der Dichtungen bilden, und die wir in allen Gedichten wiederfinden müssen, wenn auch in den buntesten Variationen und Mischungen.

Die einfachen Elemente sind gleich nach ihrer Wichtigkeit geordnet die folgenden:

1. Das Common Metre und verwandte Strophen,
2. das Reimpaar (und $\underset{6\text{——}}{\text{abab}}$),
3. die Schweifreimstrophe,
4. der Typus $\underset{5\text{– –}}{\text{abab}}$.

Natürlich ist die Eigenart der Kipling'schen Soldatenlieder durch diese Erkenntnis durchaus nicht erschöpfend erklärt; dazu kommen noch die Eigentümlichkeiten der Verse und Verskombinationen, auf die in dem Kapitel über den Versbau hingewiesen worden ist, und ausserdem noch die verschiedene Anwendung des Refrains und andere Eigenheiten mehr. — Gleich hier sei bemerkt, dass die einfachen Formen nicht sehr häufig sind, sondern dass sie in dieser Beziehung von den Variationen etc. weit übertroffen werden.

I. Die einfachen Strophenformen.

a) Das Common Metre etc.

Die vierzeilige Balladenstrophe kommt in S nur als Refrainstrophe vor, 163:

A C c B
4 3 4 3
∧
c c
2 2

Hier sind jedoch die zwei ersten Verse trochäisch-daktylisch und die zwei andern jambisch-anapästisch. Jambisch (dritter Vers ist jambisch-anapästisch) ist die Refrainstrophe zu S 179 $\underset{4\,3\,4\,3}{a\,b\,a\,b}$; aus Vierhebern: 225, jambisch; endlich aus dreihebigen Versen 203: $\underset{3\text{———}}{a\,b\,c\,d}$. In B und N fehlt das einfache Common Metre ganz. – An Doppelstrophen kommt nur eine ungleichmetrische vor, N 191: $\underset{4\,3\,4\,3\,4\,3\,4\,3}{a\,b\,a\,b\,c\,d\,E\,D}$, jambisch und jambisch-anapästisch gemischt.

Häufiger sind gleichmetrische Strophen: $\underset{4\text{————}}{a\,b\,c\,b\,d\,e\,f\,e}$ S 225 (die erste Strophe ist etwas variiert), jambisch. – $\underset{4\text{————}}{a\,b\,a\,b\,c\,d\,c\,d}$ N 210, jambisch. Hierher gehört auch die Half-Ballad of Waterval mit ihren vier Strophen (N 197); sie ist oben (Ballade) besprochen worden. Aus Dreihebern: S 222 $\underset{3\text{————}}{a\,b\,a\,b\,b\,c\,b\,C}$, jambisch. Das trochäische N 179, „Two Copjes", zeigt abwechselnd Strophen aus jambisch-anapästischen und trochäisch-daktylischen Versen (S. Liste!).

Häufig findet sich die Form ãb c̃b d̃e f̃e; sie begegnet uns hier in
3————————
S 196 jambisch und S 203 trochäisch.

b) Das Reimpaar ist besonders häufig zu Strophen verbunden nach der Formel aabb; sie bestehen überwiegend aus Sechs- und Siebentaktern, die — wie schon früher gesagt — sich gern zu regelloser Lagerung mischen. Ausserdem kommen noch derartige Strophen aus Viertaktern vor, die jedoch nur in Refrain- oder Chorusstrophen Verwendung finden: S 222 jambisch-anapästisch; B 35 mit trochäisch-daktylischen a-Versen und jambisch-anapästischen b-Versen; N 210 jambisch. Das Schema a b a b finden wir jambisch: B 35 und S 186, in beiden kommen
6———
oft Septenare vor, S 210; jambisch-anapästisch: S 163 und N 163; die Strophen des zuletzt genannten Gedichts wechseln ab mit anders gebauten Strophen; diese Anordnung ist bei Kipling nicht selten. Nahe verwandt dem Typus a a b b ist a b a b; diese
6——— 6———
Form kommt einmal, S 168, als ãb ãb trochäisch vor. (Über die charakteristischen Verse siehe Versbau, Sechstakter!) Der Typus a a b b kommt besonders in den späteren Gedichten (N)
7———
vor. B 20, jambisch-anapästisch, einige Sechstakter sind eingestreut. N 175 a a b B (ohne Refrainstophe) und N 206; beide jambisch. — Endlich kommt das Reimpaar in einer ungleichmetrischen Strophenart vor: a a b b. Sie bildet eine Refrainstrophe,
5— 6—
S 196; die Fünftakter sind trochäisch, die Sechstakter jambisch.

Man sieht, dass die Strophen aus Reimpaaren ziemlich häufig angewandt sind; überwiegend finden sie sich in S, wo sie jedoch überall in Verbindung mit Refrainstrophen oder selbst als Refrain- oder Chorusstrophen stehen. Ganz anders ist es in B. Hier sind sie mit ihrem Refrain zu einem festen Ganzen verbunden, sodass sie also erst im zweiten und dritten Abschnitt dieses Kapitels zu besprechen sind. Als selbständige Strophen, meist jambisch gebaut, treffen wir sie endlich in N wieder an, sodass diese Strophenart in jeder dieser Sammlungen eine besondere Eigenart aufweist.

Gehen wir nun zur Schweifreimstrophe über, so beobachten wir, dass sie unter den Soldatenliedern überhaupt keine Selbständigkeit beansprucht. Sie kommt nur als Refrainstrophe, und auch als solche nur selten vor. Sie schliesst sich eng an die Hauptstrophe an, wie in B 70, wo sie die zweite Chorusstrophe bildet: hier hat sie die Form aaabbb, die Verse sind
2 2 4 2 2 4
trochäisch. Ähnlich ist es mit der Refrainstrophe zu B 66, die die Grundform aabccd hat; fast genau so ist die von B 50
3 3 6 3 3 6
(„Mandalay") gebaut. Beide bestehen aus jambischen Versen mit doppeltem Auftakt; in die Refrainstrophe von B 66 hat sich ein Septenar eingeschlichen.

Der fünfte Grundtypus, das Schema abab, ist wohl mit
5———
Recht an die letzte Stelle gesetzt worden, da er nur sehr selten auftaucht; trotz seiner Seltenheit aber gehört er, wenn mit andern Typen gemischt, zu dem Charakteristischsten, was Kipling aufzuweisen hat. Der einfache Typus kommt nur einmal, N 204, als Elegiac Stanza vor. Obgleich die hierin herrschende Sprache der des Soldaten angenähert erscheint, so ist das Gedicht doch wohl kein echter Service Song mehr. Es ist kunstvoll gebaut, die Reime a und b gehen durch alle neun Strophen hindurch, die letzte ist Schwellstrophe. — Die Form a b a b besteht hier
5———
aus rein jambischen Versen; in den Kombinationen aber, in denen sie mit andern Versen (Sechstaktern) zusammensteht, zeigt sie die charakteristischen Fünftakter mit vorwiegend doppelten Auftakten, die wir schon bei der Behandlung des Versbaus kennen gelernt haben.

II. Variationen und Erweiterungen.

a) Des Common Metre.

Bei vielen der hierher gehörigen Gedichte ist das Schema der Strophenform nicht gewahrt; oft gleicht nicht eine Strophe der andern. Zunächst sind die auch sonst in der englischen Poesie häufig vorkommenden Abweichungen von der Grundform zu behandeln. Das lebendige, jambisch-anapästische S 190 zeigt

Strophen der Form a b c͝ b d͝ e f e; die Schlussstrophe: a b c b d e f͝ e.
3———43 4 3 4 3 3—4 3
Ähnlich dieser letzten sind die Strophen von S 217 gebaut: a b c b d e f e. Die Refrainstrophe zu B 54 hat die Form: a b c b d e f e,
3 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 3 4 3 4
jambisch, die von B 20:

a b C B B b C B,
4 3 4 3——4 3
/\ /\
c c c c
2 2 2 2

jambisch-anapästisch. Von N 188 haben die Strophen meistens die Form a b a b c d c d, die erste und sechste Strophe weisen
4 3 4 3 3 3 4 3
aber in der zweiten Hälfte andere Reime auf: 1) cbcb, 2) acac.

Eine Verdreifachung des Poulter's Measure (allerdings mit Erweiterungen) repräsentieren die 15zeiligen Strophen von B 39, das im jambisch-anapästischen Rhythmus geschrieben ist.

a b c d (d) e f g f (f), a h e h (h)
3 3 4 3——4 3——4 3 3
/\ /\ /\
c c g g e e
2 2 2 2 2 2

Ein äusserst lebhaftes, ansprechendes Gedicht. Die im Druck eingeklammerten Verse sind refrainartig; sie wiederholen stets einen Teil des ihnen vorangehenden Verses. Das Schema ist sorgfältig durch alle drei Strophen hindurchgeführt. Eine einfachere Erweiterung des Balladenmetrums zeigt S 200, „Sappers" (jambisch-anapästisch). Die erste Strophe hat die Form a(b͝) a A B͝,
4 3 4 4 3
die letzte: a(b͝) a c C B͝. Die anderen Strophen bestehen aus
4 3 4 4 4 3
einem Reimpaar aus Viertaktern, an das sich dann drei Refrainverse anschliessen, die variiert oder ganz wiederholt werden und aus der ersten Strophe stammen: a a B B C͝. — Eine Erweiterung
4——3
des Schemas a b a b repräsentiert B 46. Hier ist der erste b-Reim
4—3
durch a ersetzt, und ausserdem sind die Strophen durch einen vierzeiligen Refrain verlängert: a a a b |͝B͝B͝B͝C. B ist hier dreimal
4—3 ————
wiederholt; jambisch-anpästisch.

Eine andere Art der Variation des Balladenmetrums zeigt sich in den Strophen, in denen ein Vers mehr Hebungen hat als vier oder drei. So wird in S 200 der zweite Viertakter durch einen Sechstakter mit doppeltem ersten und zweiten Auftakt ersetzt: $\underset{4}{a}\,\underset{3}{b}\,\underset{6}{c}\,\underset{3}{b}$. Ganz ähnlich sind die Strophen des wunderschönen Gedichts B 13 gebaut:

$$\begin{array}{cccc} A & \tilde{b} & c & \tilde{B} \\ 4 & 3 & 6 & 3 \\ & & \wedge & \\ & c & & c \\ & 3 & & 3 \end{array}$$

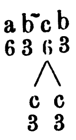
Der A-Vers ist trochäisch; die andern Verse sind jambisch-anapästisch; der Sechstakter aber ist jambisch. Das Schema der Refrainstrophe ist dem eben besprochenen analog:

$$\begin{array}{cccc} \tilde{a} & \tilde{a} & b & \tilde{a} \\ 2 & 3 & 6 & 3 \\ & & \wedge & \\ & b & & b \\ & 3 & & 3 \end{array}$$

Hier sind die zwei ersten Verse trochäisch. — Diese Formen stellen eigentlich schon einen erstarrten Zustand dar, denn wir haben auch Strophen, in denen der dritte Vers die Tendenz hat zu variieren. Dies zeigt eine (allerdings erweiterte) Strophenform des originellen S 194, „Bill 'Awkins“. Die dritte Strophe hat die Form $\underset{3}{a}\,\underset{4}{b}\,\underset{4}{c}\,\underset{3}{b}$, $\underset{1}{\tilde{D}}\,\underset{3}{b}$; das Stück $\underset{1}{\tilde{D}}\,\underset{3}{b}$ ist Erweiterung, da $\underset{1}{\tilde{D}}$ Refrain und $\underset{3}{b}$ die Wiederholung des vierten Verses ist. Der dritte Vers zeigt nun in den andern Strophen Variationen, einmal (erste Strophe) ist er Dreitakter, ein andermal (zweite und vierte Strophe) Sechstakter. — Ähnliches kommt vor in S 182, dem das Schema

$$\begin{array}{cccc} a & b & c & b \\ 6 & 5 & 6 & 3 \\ & & \wedge & \\ & c & & c \\ & 3 & & 3 \end{array}$$

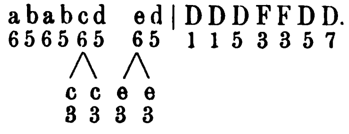
zu Grunde liegt. Hier zeigt der zweite Vers Unregelmässigkeiten, indem er vier und drei Hebungen hat. Der Refrain konserviert das Grundschema



Diese Zwischenstufe ermöglicht es uns, hier die Besprechung von Strophen mit Sechstaktern etc., die das Reimschema des Balladenmetrums haben, anzuschliessen. Natürlich gehören diese Strophen nicht mehr zu den Variationen des Common Metre im engeren Sinne. Gerade sie kleiden einige der eigenartigsten Balladen. — Eine achtzeilige Strophenform kommt in S 206 vor; sie besteht aus jambischen Fünf- und Sechstaktern mit doppelten Auftakten. Das Schema a b a b, c D c d ist durch alle Strophen
6 5 6 5   6 4 6 5
ungestört durchgeführt; der zweite Teil der ersten Strophe wird den anderen Strophen als Refrain angehängt, nur die letzte Strophe ist wieder genau wie die erste gebaut. — Den ungetrübten Wechsel von Sechs- und Fünftaktern zeigt das hübsche Gedicht B 63, jambisch:

a b a b c d   e d
6 5 6 5 6 5   6 5
∧ ∧
c c e e
3 3 3 3

Die Refrainstrophe zeigt wieder eine echte Balladenvariation: a b a b c c c b. — Betrachten wir nun noch eine längere Strophenart
4 3 4 3 4 — 3
dieser Gruppe, B 31 „Loot". Die Hauptstrophen lassen sich leicht erkennen, sie sind denen von B 63 gleich (s. oben!); anders ist es mit dem ihnen angegliederten Refrain, der aus regellos gelagerten Ein-, Drei-, Fünf-, Sechs- und Siebentaktern, die übrigens schwer zu skandieren sind, besteht. Der Refrain enthält zumeist wilde Ausrufe, die das rohe Brüllen und Rufen der Soldaten getreu wiedergeben. Die vierte und fünfte Strophe zeigen den Grundtypus:



Die erste Strophe lässt den Refrain schon mit dem achten Verse anfangen, der hier ein Sechstakter ist, also:

$$\underset{\underset{6}{\wedge}}{e}\,|\,\underset{6}{D}\,\underset{1}{D}\,\underset{1}{D}\ldots;$$

ausserdem ist der erste Vers der Strophe ein Septenar. Eine geringfügige Abweichung zeigt die zweite Strophe, in der der d-Reim nicht identisch ist mit dem D-Reim, sodass wir den Refrain mit $\underset{1}{F}\,\underset{1}{F}$ beginnen lassen müssen. Nach jedem sechsten Vers erschallt der Hornruf „Toot! toot!" dem Ton des Refrains präludierend.

b) Des Reimpaares.

Die Lieder, denen Erweiterungen oder Variationen der Reimpaarstrophe zu Grunde liegen, herrschen in B vor; sie gehören zu den vollkommensten Gedichten dieser Art. In S kommen nur zwei Gedichte vor, die wir zu dieser Gruppe rechnen dürfen. S 179, das aus jambischen Versen besteht, liegt der Typus $\underset{6\text{———}}{a\,b\,a\,b}$ zu Grunde, dieser Typus ist aber variiert durch einen Fünftakter mit doppelten Auftakt, der sich an die Stelle des vierten Verses setzt, also $\underset{6\text{—}5}{a\,b\,a\,b}$. Die Sechstakter werden oft von Septenaren verdrängt. — Längere Strophen aus Siebentaktern bauen S 171 auf. Die sieben jambisch-anapästischen Siebentakter werden nie durch Sechstakter ersetzt: $\underset{7\text{————}}{a\,a\,b\,b\,b\,B}$. Refrainartig kehrt nur der zweite Teil des letzten Verses wieder, nicht der ganze. Die b-Reime sind in allen Strophen gleich.

Gehen wir zu B über. Dem Schema von S 179 ist das von B 54 ähnlich: $\underset{5\,7\text{—}}{a\,a\,b\,b}$. Der trochäische Fünftakter, der die sonst im jambischen Tonfall geschriebenen Strophen einleitet, ist nicht überall beibehalten; er wird je einmal von einem Sechstakter und Siebentakter ersetzt. Auch sonst dringen Sechstakter in die Strophen ein. Der Refrain ist echt septenarisch: $\underset{4\,3\,4\,3\,4\,3\,4\,3}{a\,b\,c\,b\,d\,e\,f\,e}$, jambisch.

Das Lied des Gebirgsartilleristen „Screw-Guns". B 16, hat das Schema: aabb | CCBB. Die jambisch-anapästischen Sechs-
6———7
takter werden niemals von Siebentaktern verdrängt; der letzte Vers ist ein rein anapästischer Siebentakter, der die in dem Liede ausgedrückte Lebhaftigkeit nur noch steigert. Nach jedem vierten Vers der Laut „'Tss! 'Tss!", der das Zischen der Kugeln wiedergibt und nach dem zweiten des Refrains „hoo! hoo!" Die Verse des Refrains sind reich mit Binnenreim geschmückt:

```
a   a   b   b
6   6   6   7
/\  /\     /|\
c a c a    d d b
3 3 3 3    4 4 3
```

Ähnlich ist B 27 „Oonts" gebaut. Die Strophen bestehen aus jambischen Sechs- und Siebentaktern, die hier regellos durcheinander stehen; nur ein Vers, der erste des zweiten Teils der Strophe (= Refrain), ist konstant, er hat sieben Hebungen. Schema:
aabb | Cdcd. Die Siebentakter überwiegen.
7

Zu dieser Gruppe von Ballads, die regellos Sechs- und Siebentakter gemischt zeigen, gehört noch das populäre „Tommy" B 6. Nur die beiden ersten Strophen zeigen ein gemeinsames Schema: aabb | cccc. In der letzten Strophe ist die Reimstellung des
7——— 7676
Refrains verändert zu ccdd.
7677
Ein neunzeiliges Schema zeigt B 42 „Belts": aabb | CCDDF.
7——— 2 2 3
Nur zweimal dringen Sechstakter in die Hauptstrophen ein. Die drei letzten Verse sind jambisch-anapästisch; sonst jambisch. — Zum Schluss ist ein Service Song, N 170, zu erwähnen, der eine Variation des Reimpaars bietet, die grundverschieden von den eben besprochenen Formen ist. Es liegt ein Reimpaar aus jambisch-anapästischen Viertaktern zu Grunde: aa, an das sich
4—
ein gleichgebauter Viertakter als Refrainvers anschliesst: aaB.
4——
Dies Schema ist in den drei ersten Strophen durch das Hinzukommen eines zweiten Refrainverses, der mit dem ersten reimt, erweitert: aBaB.
4———

c) Der Schweifreimstrophe.

Eine Verküzung und zugleich Erweiterung der S. R.-Str. kommt als selbständige Refrainstrophe einmal vor in N 194 „Stellenbosch". Sie besteht aus jambisch-anapästischen Dreitaktern, die nach folgendem Schema gelagert sind: ãbc̃(c̃)c̃b.
3————
Der eingeklammerte Vers variiert den vorhergehenden; der abschliessende Vers ist jambisch. — Eine andere Verkürzung stelle ich nur mit Zaudern hierher; es ist die Refrainstrophe zu S 168, die aus eigentümlichen trochäischen und jambischen Versen besteht: a b c c b. Es lässt eben nur der zweite Teil wirklich
5 6 3 3 5
S. R.-Typus erkennen, sonst hält nur die Reimstellung das Schema einigermassen aufrecht.

Ähnlich ist es mit der Refrainstrophe zu S 186 „Cholera Camp", die aus jambischen Versen besteht: ããbc̃c̃c̃b. Dieses
5 2 6 5 5 1 5
Schema ist erweitert in der Refrainschlussstrophe zu
ããbc̃c̃dd bbbb(ẽ), ein Schema, das sich überhaupt keinem
5 2 6 5 ———— 4 1
System mehr unterordnet.

Sehr rein ist der Schweifreimtypus durchgeführt in den Strophen von B 23 „Gunga Din". Das Gedicht erzählt in lebhaften jambischen Versen von Gunga Din, dem eingeborenen indischen Wasserträger, der den Soldaten durch seine rastlose Tätigkeit im Felde von grossem Nutzen ist und deren Lob erntet. Schema: a a b c c b d d e f f g | G g h h g. Dieses Schema
3—5 3—5 3—53—5 3 5 3—5
ist mit Sorgfalt durch alle fünf Strophen hindurch beibehalten worden. In der vierten und fünften Strophe ist der b-Reim in allen Schweifreimversen durchgeführt.

Weniger klar scheint auf den ersten Blick der S. R.-Typus in den Strophen von B 70 zu sein. Schema:

```
  a    b   c d b |  e    f   g g f || f f f (g g g).
  4    4   2 2 4    4   /\   2 2 4    2 2 4  2 2 4
 /\   /\           /\  e  f
a  a a  b         e  e 2  2
2  2 2  2         2  2
```

Die Binnenreime lassen es zu, den ersten und sechsten Vers als zwei Zweitakter zu lesen, sodass hierdurch der S. R.-Typus

leichter erkennbar wird. aab, eef. Die Chorusstrophe ist
224 224
trochäisch-daktylisch; dies erklärt sich aus dem Umstand, dass der erste Vers dieses Teiles die zweite Hälfte des letzten Verses der Hauptstrophe wiederholt (resp. variierend wiederholt) und mit der dritten Hebung beginnt. Der eingeklammerte Teil des Chorus findet sich nur in der zweiten Strophe.

d) Des Typus abab.
5——

Eine Variation der Doppelstrophe dieses Schemas stellt N 194 „Stellenbosch" dar. Die schnell fliessenden Fünftakter werden hier von einem Sechstakter mit Binnenreim unterbrochen. Schema:

ababc̆d e d.
5 ——— 6 5
/\
e e
3 3

III. Mischungen der einzelnen Typen.

Die meisten der hierher gehörigen Strophen stellen nichts anderes dar als eine enge Kombination von Strophe und Refrainstrophe, die der Form nach voneinander verschieden sind.

a) Balladenstrophe.

Hierher stellen wir zunächst ein Gedicht, dessen achtzeilige Strophen aus zwei Hälften bestehen; beide stehen zwar dem Balladenmetrum nahe, sind aber voneinander verschieden: B 60. Sein Schema:

abcb | Ă D ĕ D
4——— 4 5 6 5
/\
ĕ ĕ
3 3

Die Verse sind trochäisch, nur der Sechstakter ist jambisch.

Ähnlich ist es mit B 57, wo zwei Variationen des Common Metre zusammenstehen: aBaC | bbbD. Hier könnte man den
4243 4——3
zweiten Teil auch als die Hälfte eines S. R.-Typus auffassen. — Eine Mischung des Balladenmetrums mit der Reimpaarstrophe

liegt vor in N 199. Hier würdigt Tommy in aufrichtiger Anerkennung die Tapferkeit und Bravheit Piets, des Burensoldaten. Schema: a b a b c d c d | e e f F. Die Verse sind jambisch. An
4 3 4 3 4 3 4 3 5 6—7
die Stelle der Sechstakter treten auch oft Septenare.

b) Reimpaar.

Vorherrschend sind Kombinationen von Reimpaartypus und Schweifreimtypus. Zwei einander ganz ähnliche Formen repräsentieren B 50 „Mandalay“ und B 66 „Route Marchin’“. Beide zeigen jambische Bewegung. Das durch seinen poetischen Gehalt hervorragende „Mandalay“ zeigt uns den charakteristischen Sechstakter in schönster und reinster Entfaltung; auch die Dreitakter der Refrainstrophe sind nichts anderes als mit Binnenreim geschmückte Sechstakter. Schema: a a b b | c c c C C C; in einigen Strophen
6 —— 3 3 6 3 3 6
ist die Reimstellung des Refrains: c c c D D D, sonst aber ist das Schema nirgends durchbrochen. B 66 hat das Schema: a a b b C D D E F F. Nicht nur in dem Refrain steht ein Septenar,
6 —— 3 3 7 3 3 6
sondern es kommen Septenare auch oft in der Hauptstrophe vor. — Anders ist es mit B 3, „Danny Deever“, mit dem Schema a b a b, c c c D. Obgleich man das Ganze als eine Variation des
7 —— 6 —5
Reimpaartypus ansehen könnte, ist es wohl besser die Kombination Reimpaarstrophe + 1/2 S. R.-Typus anzunehmen, denn der Fünftakter sticht doch zu sehr von den Sechstaktern ab. Man lese die Strophen nur einmal laut! Die Verse sind jambisch. Alle Strophen zeigen das ungestörte Schema mit Ausnahme der ersten, in der sich zwei c Verse finden. — Sodann ist noch ein Gedicht
7
zu besprechen, das Strophen aufweist, in denen eine verkürzte Reimpaarstrophe mit einem balladenartigen Element verbunden ist: N 163. Die Strophen, die nach dem Typus a a b, c c c B
7—— 4 —— 3
gebaut sind, wechseln ab mit echten Reimpaarstrophen des Schemas a a b b. Eingestreute Sechstakter fehlen nicht. Die
6 - -
Verse sind sehr lebhaft, jambisch-anapästisch; Sechstakter aber und der dreitaktige Schlussvers sind jambisch.

c) Der Typus $\underset{5}{\underline{abab}}$.[1])

Eine Strophenform, in der dieser Typus dominiert, haben wir in dem originellen „Fuzzy-Wuzzy“, B 10. Schema: $\underset{5}{ababcdcd} \mid \underset{7}{eeff}$. Die Strophe besteht also aus zwei Stücken, einer Doppelstrophe unseres Typus mit angehängter Reimpaarstrophe, deren Verse (ausser dem ersten) unregelmässig durcheinander gelagerte Sechs- und Siebentakter sind. Auch hier könnte man als Grundtypus der Reimpaarstrophe $\underset{7676}{aabb}$ annehmen, doch wird er zu sehr verwischt, sodass er nicht deutlich genug erkennbar ist. Von den Fünftaktern haben nur die der letzten Strophe vorwiegend doppelten Auftakt, während diese Erscheinung in den drei ersten Strophen zurückgedrängt wird, ohne gänzlich zu fehlen.

Zum Schluss sind noch drei Gedichte zu behandeln, deren Strophenformen sich keiner dieser Klassen einreihen lassen, aber die sich von ihnen nicht allzu weit entfernen. Alle drei Gedichte gehören den Five Nations an. N 183 „The Instructor“: Die Strophen sind aus fünf durchaus korrekt gebauten jambischen Fünftaktern zusammengesetzt, deren drei Reime kunstvoll in allen Strophen wiederkehren. Die Reimstellung selbst variiert. Die letzte Strophe ist eine sechszeilige Schwellstrophe. 1. $\underset{5}{\underline{ababc}}$, 2. cbacb, 3. acacb, 4. bcacab Der Form nach ist dieses Gedicht wohl kein Soldaten„lied“ mehr.

Ganz anderer Natur ist das Eröffnungsgedicht der Service Songs, N 159 „Chant-Pagan“. Es ist übrigens eins von den Gedichten, an denen man am besten erkennt, was Kipling aus Tommy gemacht hat. Von Strophen ist hier eigentlich nicht zu reden. Jambisch-anapästische Dreitakter sind durch Reime — allerdings nicht durch ein regelmässiges Reimschema — miteinander verbunden. Einzelne Abschnitte der Rede Tommy's gipfeln in dem Ausruf des höchsten Selbstbewusstseins „Me!“ (Über die Reimstellung vergl. Liste!) — Endlich ist noch das

---

1) Die Schweifreimstrophe kommt an dieser Stelle nicht in Betracht, da sie, wie schon oben (pag. 53) bemerkt wurde, hier nur unselbständig auftritt.

eigenartige Gedicht N 185 „Boots“ zu erwähnen. Die vierzeiligen Strophen bestehen aus drei trochäischen Achttaktern und einem jambisch-anapästischen, kürzeren Refrainvers. Schema: a b C D;
8——3
so sieben Strophen, die dritte aber: a C b D. (Über den Charakter
8——3
der Verse etc. s. Versbau; trochäische Achttakter). Am besten illustriert wohl eine Strophe.

1. Str.: „We're foot-slog-slog-slog-sloggin' over Africa!
Foot-foot-foot-foot-sloggin' over Africa —
(Boots-boots-boots-boots, movin' up and down again!)
There's no discharge in the war!“

C. Liste aller Strophenformen Kipling's.[1])

A. Zweizeilig.

I. Gleichmetrisch.

1. Aus Viertaktern aa.
44

a) Jambisch.

D 6 „Study of an Elevation“. Eingangsstrophe. 2 Verse.

b) Trochäisch.

B 157 „The Explanation“. 19 V. 1 × Schwellvers, 17. Zeile.

c) Jambisch-anapästisch.

B 97 „The Ballad of the King's Jest“. 119 V.

B 112 „The Ballad of Boh Da Thone“. 205 V.

Strophisch abgeteilt. In beiden Ballads nur je einmal ein Schwellvers. Verse sind nicht sehr lebhaft.

S 61 „The Song of the Dead“. 16 V. (Über die lebhaften Verse siehe Versbau, Viertakter!)

2. Aus Fünftaktern aa.
55

Jambisch. — Heroic Couplets.

S 76 „The Answer“. Kürzeres lyrisches Gedicht. 22 V.

1) Ist eine Strophenform schon besprochen worden, so wird hier durch eine in Parenthese gesetzte kurze Bemerkung darauf hingewiesen.

3. Aus Sechstaktern aa_{6}.

a) Jambisch-anapästisch.

D 102 „The Betrothed“. In Strophen. 52 V.

S 10 „The Song of the Sons“. 12 V. Fast durchweg Taktumstellung im ersten und vierten Takt.

S 15 „England's Answer“. Oft Taktumstellung; ähnlich dem vorigen. 30 V.

S 142 „The Mary Gloster“. Rede eines sterbenden Grossindustriellen an seinen Sohn. 187 V.

N 117 „The Lesson“; Eingangsstrophe. 2 V.

N 133 „The Islanders“; einige Siebentakter. Oft Taktumstellung. Das Gedicht wird von einer vierzeiligen Strophe $aabb_{6}$ eingeleitet und von einer dreizeiligen beschlossen: aaa_{6}. 87 V.

b) Anapästisch.

D 49 „To the Unknown Goddess“; strophisch. 18 V.

D 78 „Masque“. „We have seen“ . . . 6 V.

$$\begin{array}{cc} a_6 & a_6 \\ \wedge & \wedge \\ \bar{b}\,a & \bar{b}\,a \\ 3\;3 & 3\;3 \end{array}$$

D 131 „Certain Maxims of Hafiz“. Strophen, vielmehr einzelne Sätze, von 2—6 Zeilen. Nicht rein anapästisch 1. 2. 3. 4. 5. 7. 8. 9. 10. 11. 13. 14. 15.

c) Trochäisch.

N 107 „The Old Issue“; nur die kleinere Zahl der Zweizeiler; die meisten sind $a_6 a_7$ gebaut. VV. 26. 33. 37. 41. 47—60. 63. 69.

4. Aus Siebentaktern.

a) Jambisch.

B 90 „The Ballad of the King's Mercy“. Eingelegt sind jambisch-anapästische Vierzeiler. 60 V.

S 31 „M'Andrew's Hymn“. Schwellverse nur einmal in einer Gruppe von fünf Reimpaaren 37,3 ff. Man vergleiche S 31 mit dem lebhafteren S 142, das ähnlicher Natur ist. 188 V.

b) Jambisch-anapästisch.

B 75 The Ballad of East and West. Manchmal auch jamb. Verse. An lebhaften Stellen treten Schwärme von Binnenreimen auf. 86 V.

B 128 The Rhyme of the Three Captains. Verse und Binnenreime wie beim vorigen. 92 V.

B 192 Tomlinson; wie voriges. 120 V.

II. Ungleichmetrisch.

1. Aus Ein- und Fünftaktern $a_5 a_1$.

D 164. A Tale of Two Cities. Die Verse sind jambisch und haben doppelten Auftakt. 78 V.

2. Aus Sechs- und Siebentaktern.

D 8 Delilah. Eingangsstrophe $a_7 a_6$; jambisch. Sechstakter mit doppeltem Auftakt.

D 76 Masque. "What is the state . . ." 4 Verse. Jambisch-anapästisch:

$$\begin{array}{c} a_6\ a_7 \\ \wedge \\ a_3\ a_3 \end{array}$$

D 131. Certain Maxims of Hafiz. 6. $a_7 a_6$. 12. $a_6 a_7$. Anapäst. 4 V. (S. pag. 64!)

N 107 The Old Issue. Troch; strophisch; meist $a_6 a_7$, einmal $a_7 a_6$ (sonst $a_6 a_6$). Im ganzen 54 V.

B. Dreizeilig.

I. Gleichmetrisch.

1. Aus Viertaktern.

N 170 Columns $\underset{4\,—}{aaB}$. Fast ganz anap.; manchmal fehlt der Auftakt. 17 Str.

2. Aus Sechstaktern $\underset{6\,—}{aaa}$.

D 131 Certain Maxims of Hafiz. Str. 16, 18, 19. — Anapästisch.

3. Aus Siebentaktern $\underset{7\,-}{\mathrm{aaa}}$.

B X. To Wolcott Balestier. Jambische Verse wechseln mit lebhafteren ab. 9 Str.

N 49 The Old Men. Jamb.-anapäst. Eine vierzeilige Strophe zu Anfang und eine zweite zum Schluss. 6 Str.

II. Ungleichmetrisch.

1. Aus Zwei- und Viertaktern.

B 70 Shillin' a Day. $\underset{2-4}{\mathrm{aaa}}$. Erste Chorusstrophe; sie ist jedoch kaum selbständig.

2. Aus Sechs- und Siebentaktern.

S 88 Mulholland's Contract. Jambisch, doch an einigen Stellen auch doppelte Senkungen. Die ersten 8 Strophen haben das Schema $\underset{6\,7\,-}{\mathrm{aaa}}$, das von der 9. zur 12. als $\underset{6-7}{\mathrm{aaa}}$ (ebenso in der letzten) weitergeführt wird; die vorletzte hat das Schema $\underset{7\,-}{\mathrm{aaa}}$. 14 Str.

N 140 Schlussstrophe zu The Islanders: $\underset{6-7}{\mathrm{aaa}}$, jambisch-anapästisch.

C. Vierzeilig.

I. Gleichmetrisch.

1. Aus Dreitaktern.

Typus abab.

S V. Dedication. Str. 1, 3, 7, 9 jambisch, oft aber doppelte Senkungen.

N 113 Bridge-Guard in the Karroo. Typus ãbãb regelmässig durchgeführt, jambisch-anapästisch. 16 Str.

Anm. In D 81 Masque "Before the beginning . . ." ist nur das Schema abab durchgeführt, Strophen sind aber nicht abgeteilt. Die Verse sind jambisch-anapästisch, auch rein jambische Verse finden sich. 44 V.

Typus ãbc̃d.

S 203 The Sergeant's Weddin.' Refrainstrophe; trochäisch.

Typus abcb.

D 75 Masque "How sweet is . . ." anapästisch, 1 Str.

B 170 The Legend of Evil I. $\tilde{a}b\tilde{c}b$. Die 9 Strophen bestehen aus unregelmässigen jambischen Versen, die sehr oft doppelte Senkungen und Fehlen des Auftakts resp. Taktumstellung zeigen.

2. Aus Viertaktern.

Typus abab.

a) Jambisch.

S 47 The Miracles. Doppelreime in der 2. und 4. Zeile jeder Strophe. 9 Str.

S 139 An American. Der erste Vers hat doppelte Senkung; der zweite ist ein jambisch-anapästischer Dreitakter. Sonst rein jambisch. 14 Str.

S 162 "When 'Omer smote . . ." 3 Str.

S 225 For to Admire. Refrainstrophe. Unter achtzeiligen Strophen gleichen Charakters.

N 126 The Reformers. 11 Str.

b) Jambisch-anapästisch.

N 74 Song of the Wise Children. Auch jambische Verse, besonders in der ersten Hälfte des Gedichts. 9 Str.

N 170 Columns. Die drei ersten Strophen: aBaB; lebhafte Verse, oft Umstellung des ersten Takts.

Typus abcb.

S 115 The Last Rhyme of True Thomas. Romanzenartig. — Jambische Verse, doch mit doppelten Senkungen durchsetzt 40 Str.

D 35 Pink Dominoes. Eingang trochäisch. 1 Str.

Typus aabb.

D 54 Pagett, M. P. Eingangsstrophe; jambisch. 1 Str.

B 35 Snarleyow. Refrainstrophe; trochäisch-dactylisch und jambisch-anapästisch. 1 Str.

S 222 'Mary, Pity Women!' Zwischenstrophe. Jambisch-anapästisch; nur klingende Ausgänge. 4 Str.

N 8 Cruisers; anapästisch. 12 Str.

N 210 The Return. Refrainstrophe; jambisch. 1 Str.

Typus abba. Jambisch.

D 58 La Nuit Blanche. Eingang. 2 Str. (In der 2. $\tilde{b}\tilde{b}$).

D 93 Possibilities. 10 Str.

3. Aus Fünftaktern.

Elegiac Stanza a b a b.

N 65 General Joubert. 3 Str.

N 204 Wilful-Missing. 9 Str. Die letzte Strophe ist Schwellstrophe. (S. auch oben: Elegiac Stanza!)

Typus a b a b. Verse mit vorwiegend doppeltem Auftakt.
5———

S 78 The Song of the Banjo. So nur die erste Refrainstrophe; die andern haben an Stelle des dritten Verses einen Sechstakter. 1 Str.

Typus a a b a; jambisch.

D 41 The Last Department. 8 Str.

D 51 The Rupaiyat of Omar Kal'vin. 10 Str.

Typus a a b b.

S 18 The First Chantey. Trochäisch-dactylisch. Stumpfe Zäsur nur nach dem dritten Takt. Klingende Ausgänge. 8 Str.

S 200, 8. Str. = vorletzte Chorusstrophe. Die Verse sind in den beiden ersten Takten trochäisch-dactylisch und fahren jambisch-anapästisch fort.

Typus a a b c.

B 146 The Sacrifice of Er-Heb. Eingangs und Schlussstrophe. Die beiden ersten Reimwörter sind identisch; jambisch.

4. Aus Sechstaktern.[1])

Typus a a b b.

a) Jambisch. Wenn nichts anderes bemerkt ist, haben die Verse vorwiegend doppelten ersten und zweiten Auftakt.

D 38 Municipal. Wenig Septenare. 7 Str.

D 159 The Galley-Slave. Zwei Septenare. 12 Str.

S 134 The Three-Decker. Hier überwiegen die rein jambischen Verse. 12 Str.

S 210 The 'Eathen. Auch hier überwiegen die rein jambischen Verse, doch ist der vierte Vers stets ein Sechstakter mit doppelten Auftakten oder ein Septenar. 15 Str.

---

1) Die Strophen aus jambischen Sechstaktern, die mit Septenaren durchsetzt sind, werden unter den ungleichmetrischen vierzeiligen Strophen aufgezählt.

b) Jambisch-anapästisch.

D 54 Pagett, M. P. Oft Taktumstellung. 8 Str.

S 5 The Song of the Dead. Taktumstellung; nur klingende Ausgänge. 2 Str.

S 9 The Deep-Sea Cables. 2. u. 3. Str.; die erste: aabb. 67 — Oft Taktumstellung.

S 125 The Story of Ung. Sehr bewegter Rhythmus. Die Verse sind zunächst troch.-dactylisch; plötzlich, mitten in der 7. Strophe, schlägt der Rhythmus nach der jamb.-anapäst. Seite um, um am Schluss wieder troch-dactylisch zu werden. 13 Str.

S 163 'Back to the Army again'. 7 Str.

S 229 L'Envoi. 3 Str.

B 174 The English Flag. Taktumstellung auch im 2. Takt. Einige jambische Verse. 17 Str.

B 188 An Imperial Rescript. Ein septenarischer und ein jambischer Vers kommen vor. 10 Str.

N 66 The Palace. 6 Str.

N 100 The Young Queen. Nicht sehr lebhaft; einige jambische Verse. 10 Str.

N 133 The Islanders. Eingang. 1 Str.

N 163 M. J. Strophen: 2. 4. 6. 8. 10. 12. 14.

c) Trochäisch.

D 32 The Man who Could Write. Einmal kommt ein Reimpaar als Strophe vor; auch einige Siebentakter finden sich; den Abschluss bildet ein einzelner Siebentakter. 9 Str.

Typus abab.

a) Jambisch-anapästisch.

D 25 Public Waste. Sehr lebhafte Verse. 7 Str.

b) Trochäisch.

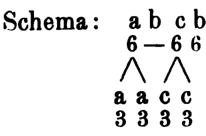
S 26 The Merchantmen. Refrainstr.; im 4. Vers eine doppelte Senkung.

S 168 'Birds of Prey' March. 6 Str. (Über die Verse beider Gedichte s. Versbau: Trochäische Sechstakter!)

Typus abcb.

B 172 The Legend of Evil II. Jambisch, doppelter 1. und 2. Auftakt.

Schema:



3 Septenare. Humoristisch. 5 Str.

N 129 Dirge of Dead Sisters. a b c b; jambisch. Oft Fehlen des 1. Auftakts. 10 Str.

5. Aus Siebentaktern.

Typus aabb.

a) Jambisch.[1]

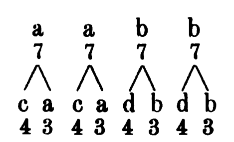
D 21 A Code of Morals. Zwei Sechstakter und drei doppelte Senkungen in der ersten Strophe finden sich; nur ein Reimpaar hat klingende Ausgänge. 9 Str.

D 72 Divided Destinies. Vier Sechstakter. 7 Str.

B 180 Cleared. Vier Sechstakter, zweimal klingender Ausgang: 181, 3 und 4. 18 Str.

N 175 The Parting of the Columns. 9 Str.

N 206 Ubique. In allen 8 Strophen Binnenreim:



b) Jambisch-anapästisch.

B 75 The Ballad of East and West. Eingangsstrophe. 1 jambischer Vers. 1 Str.

B 90 The Ballad of the King's Mercy. Eingangsstrophe und ihre eingestreuten Varianten. Oft Binnenreim. 4 Str.

B 166 The Conundrum of the Workshops. Der vierte Vers ist meist refrainartig, doch übernehmen auch andere Verse den Refrain. 8 Str.

N 23 The Dykes. Drei Sechstakter. 10 Str.

N 49 The Old Men. Eingangs- und Schlussstrophe. 2 Str.

---

1) Vergl. die Anmerkung zu demselben Typus aus Sechstaktern, oben.

N 95 Kitchener's School. 10 Str.

N 117 The Lesson. Hier sind fünf Sechstakter anzutreffen, drei variieren aber denselben Vers. 7 Str.

c) Trochäisch.

D 28 What Happened. Stumpfe Zäsuren und Ausgänge der Verse. 12 Str.

B 141 The Ballad of the 'Bolivar'. Strophen: 2, 4, 6, 8 10 und 11; ausserdem Eingangsstrophe (s. unten!). 6 Str.

Typus a b a b.

B 141 The Ballad of the 'Bolivar'. Strophen 1, 3 5, 7 und 9. — 5 Str. (s. oben!).

N 107 The Old Issue. Vierte Str. – die andern sind ungleichmetrisch. Die Verse sind in bezug auf die Stellung der Zäsur unregelmässig.

6. Aus Achttaktern.

Nur trochäisch (s. Versbau!).

D 13 A Legend of the Foreign Office. a a b b. Verse mit eingeflochtenen Reimen. Katalektisch; stumpfe Zäsuren. 7 Str.

D 18 The Post that Fitted. Meist akatalektische Verse, Reimstellung wie beim vorigen.

N 52 The Explorer. Typus a͡b a͡b. Nur lyrische Zäsur. 18 Str.

II. Ungleichmetrisch.

α) Aus 2 Taktarten gemischt.

Aus Zwei- und Viertaktern.

D 18 The Post that Fitted. Eingangsstrophe. Typus a b a b; (4 2 4 2) jambisch.-anapästisch.

Aus Drei- und Viertaktern.

Typus a b a b.
4 3 4 3

B 125 The Lament of the Border Cattle Thief. Jambisch; zu Anfang und Ende finden sich auch doppelte Senkungen. 12 Str.

S 179 That Day. Refrainstrophe. Jambisch; die zweite Hälfte der Strophe ist fast anapästisch.

N 104 Rimmon. Jambisch und jambisch-anapästisch gemischt, 13 Str.

N 158 "'Tommy' you was..." Jede Strophe hat einen Refrainvers. Jambisch. 3 Str.

Typus a b c b (Typus der septenarischen Balladenstrophe).
4 3 4 3

D 35 Pink Dominoes. Binnenreim im ersten und dritten Vers jeder Str. Jambisch-anapästisch. 11 Str.

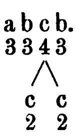
D 139 The Fall of Jock Gillespie. Jambisch, doch von doppelten Senkungen durchsetzt. Schottischer Dialekt. 12 Str.

S 100 The Sea-Wife. Jambisch und jambisch-anapästisch gemischt; ähnlicher Rhythmus wie im vorigen Gedicht. 12 Str.

S 163 "Back to the Army again." Refrainstrophen A B c B:
4 3 4 3
jamb.-anap. In den beiden ersten Versen fehlt der Auftakt. Im 3. Vers Binnenreim (nicht in der 7. Strophe). 7 Str.

Variationen dieser beiden Typen.

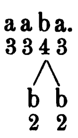
D XIV. Prelude.



Jambisch-anapästisch; ein jambischer Vers. 3 Str.

B 158 The Gift of the Sea. a b c b; jambisch-anapästisch mit
3 3 4 3
einigen jambischen Versen. c hat oft Binnenreim. 17 Str.
4

D 6 Study of an Elevation.



In den beiden ersten Versen oft Fehlen des Auftakts; jambisch-anapästisch. 7 Str.

D 3 Army Head-Quarters. Eingangsstrophe a b a b, dactyl.,
3—4—
stumpfe Ausg. 1 Str.

N 76 Buddha at Kamakura. a a a b̆. Der letzte Vers ist
4 — 3
refrainartig und zeigt eine doppelte Senkung; die andern sind rein jambisch. 12 Str.

D 21 A Code of Morals. abcd. Eingangstrophe. Jambisch.
434—
1 Str.

Aus Drei- und Fünftaktern. Typus abab.
5—3

S 11 The Song of the Cities; jambisch; oft Taktumstellung. Sehr feierlich. 15 Str.

D 76 Masque. "Our cattle reel . . ." jambisch. 4 Str.

Typus aabc; jambisch-anapästisch.
5533

S 200 'Follow me 'Ome'. Refrainstrophe. Die an dritter Stelle stehenden Hebungen der ersten 2 Verse reimen miteinander und haben Zäsur hinter sich; die Versstücke, die ihr folgen, sind identisch und wohl als Erweiterungen (Dreitakter) aufzufassen. 3 Str.

Aus Drei- und Sechstaktern.

S 162 'The Men that Fought at Minden'; Refrainstrophe, abcb; c mit Binnenreim, jambisch; doppelte Senkung im
6363 6
zweiten Vers.

Aus Fünf- und Sechstaktern.

S 78 The Song of the Banjo. Zweite und folgende Refrainstrophe:

abcb.
5565
/\
c c
3 3

Jambische Verse mit doppelten Auftakten. 6 Str.

S 124 In the Neolithic Age.

abcb.
6565
/\ /\
a a c c
3 3 3 3

Verse mit doppelten Auftakten. 10 Str.

S 196 The Mother-Lodge. Zwischenstrophe aabb. Die Fünf-
5—6—
takter sind ohne Auftakt; die Sechstakter sind jambisch.

S 179 That Day. a b a b. Einige Septenare; jambische Verse
6 — 5
mit doppelten Auftakten. 7 Str.

Aus Fünf- und Siebentaktern.

B 54 Troopin'. a a b b; jambisch, der Fünftakter ist trochäisch.
5 7 —
Das Schema wird nicht eingehalten; oft wechseln Sechstakter mit Septenaren, ebenso muss der Fünftakter oft Sechstaktern oder Septenaren Platz machen. 5 Str.

N 107 The Old Issue. Erste Strophe: a b c b; zweite Strophe:
7—5 7
a b a b trochäisch (Versbau!).
7—5 7

Aus Sechs- und Siebentaktern.

1. Sechs- und Siebentakter in bestimmter, fester Reihenfolge.

S 210 The 'Eathen. Zwischenstrophe. a a b b; trochäisch. 3 Str.
7 — 6

S 85 The Liner she's a Lady. Zweite und Schlussstrophe a a b b.
7—6 7

S 217 The Shut-Eye Sentry. Zwischenstrophen a b a B;
6 7 6—
jambisch-anapästisch gemischt. 5 Str.

2. Beide Taktarten regellos gemischt.

Typus a a b b.

a) Jambisch.

D 3 Army Head-Quarters. Die fünfte und sechste Strophe sind ganz septenarisch. 7 Str.

D 8 Delilah. 9 Strophen. Den Schluss bildet ein Reimpaar aus einem Septenar und einem Sechstakter.

B 35 'Snarleyow'. Die Sechstakter überwiegen. 8 Str.

B 66 Route Marchin'. 7 Str.

S 3 The Coastwise Lights. Zum Schluss überwiegen die Septenare. 6 Str.

S 85 The Liner she's a Lady. Hier hat jede Strophe zwei Septenare und zwei Sechstakter. 5 Str.

S 186 Cholera Camp. Die Septenare treten hier etwas zurück. 8 Str.

b) Jambisch-anapästisch.

B 20 Cells. Binnenreim in den Siebentaktern, die bedeutend überwiegen. 4 Str.

N 44 The Truce of the Bear. Hier verhältnismässig wenig Septenare. Der Rhythmus der Verse ist nicht sehr lebhaft, sondern dem Erzählerton angepasst; auch einige jambische Verse kommen vor. 12 Str. und 2 Reimpaare.

Typus a b c b (trochäisch).

S 92 Anchor Song. Es überwiegen die Siebentakter. (Über die Verse vergl. Versbau, Siebentakter!) Vier Strophen dieser Art wechseln mit fünfzeiligen aus Sieben-, Sechs- und Dreitaktern bestehenden ab.

Aus Drei- und Achttaktern.

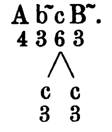
N 185 Boots. $a\,b\,\underset{8}{C}\,\underset{3}{D}$; dritte Strophe: $a\,\underset{8}{C}\,b\,\underset{3}{D}$. Die Achttakter sind trochäisch, der dreitaktige Refrainvers aber ist jambisch-anapästisch. (Über die individuellen Verse s. Versbau und oben pag. 63!) 8 Str.

β) Aus drei Taktarten gemischt.

Aus Drei-, Vier- und Sechstaktern.

S 200 'Follow me 'Ome'. $\underset{4}{a}\,\underset{3}{b}\,\underset{6}{c}\,\underset{3}{B}$. Jambisch und jambisch-anapästisch gemischt; der Sechstakter ist jambisch und hat doppelten Auftakt. 5 Str.

B 13 Soldier, Soldier.



In der achten Strophe steht an zweiter Stelle ein klingend ausgehender, jambischer Fünftakter. Jambisch-anapästisch; der Sechstakter ist jambisch; der erste Vers $\underset{4}{a}$ ist trochäisch. Die Refrainstrophe sei hier gleich angeschlossen:

a a b a.
2 3 6 3
/\\
b b
3 3

Verse ähnlich wie oben. 8 Str.

Aus Drei-, Fünf- und Sechstaktern

S 182 'The Men that Fought at Minden'.

a b c b.
6 5 6 5
/\
c c
3 3

So gewöhnlich, doch zeigt der zweite Vers Unregelmässigkeiten, er kann auch drei oder vier Hebungen haben. Jambisch; überall doppelter Auftakt. 8 Str.

N 38 The Feet of the Young Men Refrainstrophe:

a b c b.
5—6 3
/\
c c
3 3

Jambisch; doppelter Auftakt.

D. Fünfzeilig.

I. Gleichmetrisch.

a) Aus jambischen Fünftaktern.

N 183 The instructor. In den 4 Strophen sind dieselben Reime a, b, c durchgeführt und zwar in folgender Anordnung: 1) a b a b c, 2) c b a c b, 3) a c a c b 4) b c a c a b (Schwellstrophe).

b) Aus trochäischen Fünftaktern.

D 114 "As the Bell Clinks."

ā b c̄ b b
8 8 8 8 8
/\ /\ /\
ā ā ā b c̄ c̄
4 4 4 4 4 4

Durch die eigentümliche Reimstellung und den fortlaufend gleichmässigen Rhythmus von grossartiger Klangwirkung. 8 Str.

II. Ungleichmetrisch.

α) Aus zwei Taktarten gemischt.

Aus Drei- und Viertaktern.

S 5 The Song of the Dead: "When Drake went..." a b c a(b);
3—4—3

jambisch mit eingestreuten doppelten Senkungen. Der 5. Vers ist die Wiederholung des Zweiten. 3 Str.

B 136 The Ballad of the 'Clampherdown'. a b c c b; jambisch
4 3 4—3
und jambisch-anapästisch gemischt 18 Str.

S 175 Sappers. 1. Str.: a (b̆) a A B̆; letzte: a (b̆) a c C B̆,
4 3 4— 3 4 3 4— —3
sonst: a a B B C̆; anapästisch und jambisch-anapästisch. 19 Str.
4 —— 3

Aus Drei- und Sechstaktern.

Typus a b c c b (verwandt dem beliebten Typus aus Sechs-
6 — 3— 6
taktern a b c b).
6 ——

S 21 The Last Chantey. Jambisch, die Verse sind in der ersten Hälfte der Strophen oft nicht regelmässig, die Zäsur verschiebt sich, und manchmal stehen doppelte Senkungen. Einige Septenare, besonders im 5. Vers; dieser hat stets dasselbe Reimwort (sea). 13 Str.

Ähnlich sind Strophen 4 und 6 von S 92. Hier sind die Zäsuren regelrecht; es kommt öfter Fehlen des Auftakts vor. Der erste Vers ist ein Septenar. 2 Str.

S 1 A Song of the English. Auch hier konstrastieren deutlich die ersten beiden Verse von den drei letzten, die viel lebhafter als jene sind. Jambisch, einige Septenare. 5 Str.

Typus a b c c b
3 — 6 — 3

S 49 The Native-Born. Zwischenstrophen. Der erste Vers ist durch die Aufforderung „stand up!" zu einem Viertakter erweitert; auch die Sechstakter sind aus Viertaktern entstanden; an beide, die mit der vierten Hebung reimen, ist das Stück „he cares about" angehängt worden; das Grundschema wäre also: a b c c b. 2 Str. Jambisch-anapästisch.
3 3 4 4 3

β) Aus drei Taktarten gemischt.

Aus Zwei-, Drei- und Siebentaktern.

a a b b c. B 42. Belts. Refrainstrophe. Jambisch-anapästisch;
6— 2— 3
die zwei ersten Verse sind jambisch (S. auch neunzeilige Strophen).

Aus Drei-, Fünf- und Sechstaktern.

S 168 'Birds of Prey' March. Refrainstrophe a b c c b. Die
5 6 3 3 5
beiden ersten Verse sind trochäisch, die andern jambisch. Diese

Chorusstrophe ist am Schluss des Gedichts zu einer zwölfzeiligen angewachsen: a b (b) c c b, d d b, e e b. Nach dem ersten und
7 6 2 3 3 5 3 3 5 3 3 5
zweiten b-Vers der Ruf "('Ip! Urroar!)"; die b-Verse sind unter-
5 5
einander gleich. Wie man ersieht, ist die Strophe zu einer S. R.-Str. geworden.

N 141 The Peace of Dives. a a b b a; jambisch, doppelter Auf-
6 — 3 — 5
takt. Die Sechstakter werden oft von Septenaren verdrängt. 12 Str.

Aus Drei-, Fünf- und Siebentaktern.

S 182 "The Men that Fought at Minden." Schlussstr. ãb ãc c;
5 3 5 7 5
trochäisch. In 4 Versen fehlt je eine Senkung. (Über die andern Strophen s. vierzeilige Strophe II β!)

E. Sechszeilig.

I. Gleichmetrisch.

Aus Dreitaktern.

S V. Dedication. a b a b a b; jambisch, oft doppelte Senkungen.
3 ———
Strophen 2, 4, 5, 6 und 8.

D 80 Masque. "Which nobody can . . ." Jambisch-anapästisch. 1 Strophe. Schema: a a b̃ b̃ b̃ a.

N 194 Stellenbosh. Refrainstrophe ãb c̃ c̃ c̃ b; jambisch-anapästisch, der letzte Vers ist jambisch.

Typus a b c b d b.
3 ———

D 16 The Story of Uriah. Jambisch, der 5. Vers der 3. Strophe ist ein Viertakter. So 4 Strophen, die 5. ist anders gebaut: a b c b d e f e. Die Dreitakter haben oft doppelten Auftakt. 5 Str.
4 3 — 4 3 —

D 122 The Grave of the Hundred Head. Jambisch-anapästisch, abwechselnd klingende und stumpfe Ausgänge. In der 14. Strophe wird das Schema verwischt durch zwei Zweitakter, die für den 5. Vers stehen. 15 Str.

Aus Viertaktern.

B 112 The Ballad of Boh Da Thone. Eingangsstrophe a a a b b b;
4 ———
jambisch-anapästisch. Dreimaliges Fehlen des Auftakts.

Typus a b a b c c (S. oben „Bedeutendere Strophenformen" IV!).
4———

S 55 The King. Jambisch. Die in diesen Strophen sonst gewöhnliche Tendenz, den sechsten Vers zum Refrain zu machen, tritt hier nur in einigen Versen hervor. 8 Str.

D 69 The Overland Mail. a b a b c C; anapästisch. 5 Str.

D 84 The Mare's Nest. Jambisch. 8 Str.

D 96 Arithmetic on the Frontier. Jambisch. 6 Str.

N 214 Recessional. a b a b C C. Jambisch. Sehr feierlich und ernst. Die letzte Strophe hat den Refrain nicht. 5 Str.

Typus a a b c c b (S. R.-Typus).

D 1 General Summary. Trochäisch. So die erste, zweite, dritte und fünfte Strophe; die vierte ist elfzeilig (S. unten!) 4 Str.

Aus Fünftaktern.[1])

Typus a b a b c c.

D 98 The Song of the Women. Jambisch. Die Reime sind ungleichmässig, oft klingend, oft stumpf. 8 Str.

II. Ungleichmetrisch.

a) Aus zwei Taktarten gemischt.

Aus Zwei- und Viertaktern.

D 178 L'Envoi. Erste Strophe a b a b b b; zweite und dritte:
4 2 4 2 4 4
a b a b c c. Jambisch. 3 Str.
4 2 4 2 4 4

B 70 Shillin' a Day. Zweite Chorusstrophe; a a a b b b; tro-
2—4 2—4
chäisch-dactylisch.

Aus Drei- und Viertaktern.

Typus a b a b c c. Nur drei Eingangsstrophen.
4 3 4 3 4 4

D 13 A Legend of the Foreign Office. Trochäisch-dactylisch, stumpfe Ausgänge.

D 25 Public Waste. Troch.-dactylisch. Zweimal Auftakte.

D 38 Municipal. Jambisch.

Typus a b c b d b.
4 3 4 3 4 3

D 87 The Ballad of Fisher's Boarding-House. Eingangsstrophe ebenfalls jambisch. 18 Str.

---

1) Über die Strophen der Sestine S 158 vergl. pag. 48!

Tyypus a b c c c b.
4 3 4 — 3

B 84 The Last Suttee. Jamb. u. jamb.-anap. gemischt. 19 Str.

N 149 South Africa. a b˘ c c c b˘. troch. Ein recht passendes Metrum für das leichte, schalkhafte Gedicht. 10 Str.

Aus Drei- und Fünftaktern.

Typus a a b c c b. (S. R.-Typus).
3 3 5 3 3 5

D 145 The Undertaker's Horse. a˘ a˘ b c˘ c˘ b. Jambisch; meist doppelter Auftakt in beiden Versarten. 8 Str.

S 73 The Derelict. Jambisch. Klingende Ausgänge nur in den Fünfhebern, doch nicht durchgeführt. 9 Str.

Aus Drei- und Sechstaktern.

Typus a a b c c d. (S. R.-Typus).
3 3 6 3 3 6

Dies ist der Grundtypus von B 66 "Route Marchin'." Hier ist das Schema nicht ganz rein, da der dritte Vers durch einen Septenar verdrängt ist. Refrainstrophe. Ähnlich wird die Refrainstrophe von B 50, Mandalay, gebaut. (S. die 10zeiligen Str.!)

Aus Vier- und Fünftaktern.

Typus a a b c c b. (S. R.-Typus).
4 4 5 4 4 5

S 73 The Derelict. Eingangstr. Die b-Verse haben klingenden Reim. Jambisch. (S. oben!) 1 Str.

B 2 To T. A. Trochäisch; die Fünftakter sind jambisch. 2 Str.

β) Aus drei Taktarten gemischt.

Aus Ein-, Drei- und Viertaktern.

S 194 Bill 'Awkins. 1. Str. a˘ b c˘ b D˘ B. 3. Str. a˘ b c˘ b D˘ B;
4 — 3 — 1 3 — 3 4 4 3 1 3

jambisch-anapästisch. Der sechste Vers wiederholt den vierten. (S. pag. 55! Über Str. 2 und 4 s. den nächsten Abschnitt!)

Aus Drei-, Vier- und Siebentaktern.

D 110 The Plea of the Simla Dancers. Eingangsstrophe, a a b c˘ c˘ b. Die a- und b-Verse sind jambisch, die c-Verse
3 3 7 4 4 7
trochäisch.

γ) Aus vier Taktarten gemischt.

Aus Ein-, Drei-, Vier- und Sechstaktern.

S 194 Bill 'Awkins. Zweite und vierte Strophe.

a˘ b c˘ b D˘ B (s. oben).
3 4 6 3 1 3

F. Siebenzeilig.

I. Gleichmetrisch.

Aus Siebentaktern.

S 171 'Soldier an' Sailor too'.

aabbbbbB; jambisch-anapästisch. Die b-Reime sind durch
7————

alle sechs Strophen hindurch dieselben. Ein Refrain, der jedoch nur die drei letzten Takte eines Siebentakters umfasst, beschliesst jede Strophe. (S. pag. 57!)[1] 6 Str.

II. Ungleichmetrisch.

α) Aus drei Taktarten gemischt.

Aus Ein-, Fünf- und Sechstaktern.

N 20 The Second Voyage.

ababb(C˘)db.
5———1 6 5
/\
dd
3 3

Jambisch; oft doppelter Auftakt. Der stereotyp wiederkehrende Ruf (Foul weather!) wird nach der letzten Strophe wiederholt. 6 Str.

Aus Zwei-, Drei- und Sechstaktern.

D 77 Masque. "By the plumed..." abac, bca. Jambisch
3232 336

und trochäisch. 1 Str.

Aus Drei-, Vier- und Siebentaktern.

N 163 M. J. aabcccB. Jambisch-anapästisch. Einige
7——4—3

Sechstakter an Stelle der Siebentakter. Sieben Strophen wechseln ab mit vierzeiligen aus Sechstaktern. (S. pag. 61!)

Aus Drei-, Sechs- und Siebentaktern.

S 92 Anchor Song. Zweite und achte Strophe.

ab|ccd˘d˘b.
76 3———6
/\
d˘ b
3 3

Jambisch. Die andern Strophen sind vier- resp. fünfzeilig. (S. Versbau!)

---

1) Dort fehlt leider in der Formel ein b.

N 1 The Sea and the Hills. a˜a˜b˜b˜b˜cC. Lebhafte, jam-
6———37
bisch-anapästische Verse, C ist trochäisch-dactylisch. Hier sind Sechstakter streng geschieden vom Siebentakter. Sehr schönes, begeisterndes Gedicht. 4 Str.

β) Aus vier Taktarten gemischt.

Aus Ein-, Zwei-, Fünf- und Sechstaktern.

S 186 Cholera Camp. Refrainstrophe. aabcccb. Jambisch.
5265515
Sehr lebhaft und wirkungsvoll. In der Schlussstrophe ist dieses Schema erweitert zu einer zwölfzeiligen Strophe. (S. pag. 59!)

G. Achtzeilig.

I. Gleichmetrisch.

Aus Dreitaktern.

Typus ababcdcd.

N 34 The Broken Men. a˜ba˜bc˜dc˜d; so aber nur die zwei ersten Strophen, alle andern: a˜bc˜bd˜ef˜e. Jambisch; zusammen 9 Str. Ähnlich S V. Dedication; zehnte Strophe: ababcddc. Jambisch mit einigen doppelten Senkungen. 1 Str.

Typus ababbcbC.

S 222 'Mary, Pity Women!' Jambisch. Nur stumpfe Ausgänge. 4 Str.

Typus A˜ba˜bA˜CA˜C.

N 179 Two Kopjes. Strophen 2, 4, 6 und 9. Die achte: A˜ba˜bc˜da˜d. Die a˜-Reime sind identisch (= Kopje). (S. folg.!) Jambisch-anapästisch.

Typus A˜bc˜bd˜ed˜e.

N 179 Two Kopjes. Strophen 1, 3, 5 und 7; dactylisch. Das ganze Gedicht ist der Ausdruck eines Gedankens: "Then mock not the African Kopje!" Daher auch die eindringliche Wiederholung von Versen und Wörtern wie "Kopje" in den oben genannten Strophen oder "Only" hier.

Typus a˜bc˜bd˜ef˜e.

Häufig. Stets finden wir den Wechsel von klingenden und stumpfen Reimen durchgeführt. Die Form tritt erst in den späteren Werken Ki.'s auf; die Gedichte sind fast durchweg ernster Natur. Schon früh wurde diese Strophenart in der englischen Poesie zur Hymnendichtung verwandt.

S 49 The Native-Born. Jambisch und jambisch-anapästisch gemischt. 11 Str.

S 103 Hymn before Action. Jambisch. Hier bietet jedoch nur die erste Strophe dieses Schema, die andern: a b a b c d c d. 6 Str.

S 196 The Mother-Lodge. Jambisch. In den drei ersten Strophen zeigt der siebente Vers vier Hebungen; häufig doppelte Auftakte. 7 Str.

N 15 White Horses. Jambisch; einmal (vierte Str.) ein Viertakter. 10 Str.

N 28 The Song of Diego Valdez. Jambisch; dreimal doppelter Auftakt, der siebente Vers der ersten Strophe ist vierhebig und zeigt Binnenreim. 14 Str.

N 79 The White Man's Burden. Jambisch. 7 Str.

S 203 The Sergeant's Weddin'. Trochäisch. 6 Str.

S. R.-Typus ā ā ā b c̄ c̄ c̄ b.
3————

D 75 Masque. "Now this is the ..." Jambisch; humoristisch-satirisch. 1 Str.

Aus Viertaktern.[1])

Typus a b a b c d c d.
4————

S 225 For to Admire; so nur die erste Strophe; die andern: a b c b d e f e; die fünfte: a b c b d e d e. Jambisch. 6 Str.

D 58 La Nuit Blanche. ā b ā b c̄ d c̄ d. Trochäisch; humoristisch. 10 Str.

N 210 The Return. Jambisch. 7 Str.

Typus a b a b a b a B.
4————

D 66 A Ballad of Burial; so aber nur die erste und zweite Strophe; dritte, vierte und fünfte: a b a b b c b C; sechste: a b a b c d c D. Trochäisch. Der b-Reim der ersten Strophe findet sich in allen Strophen — stets im Refrainvers — wieder.

Typus a b c b d d d D.
4————

D 63 The Lover's Litany; die letzte Strophe a b a b c c d d D (Schwellstrophe). In Form und Charakter ähnlich dem vorigen. 5 Str.

1) Über die Ballade D 108 und die Half-Ballad N 197 s. pag. 49!

Aus Fünftaktern.

Typus ababcdcd.
5 . . — — —

S 78 The Song of the Banjo. Sehr oft doppelte Auftakte. Über den Charakter der Verse s. Versbau: Jambischer Fünftakter! 8 Str.

D 110 The Plea of the Simla Dancers; nur rein jambische Fünftakter. Der Ton ist leicht ironisch. 6 Str.

II. Ungleichmetrisch.

α) Aus zwei Taktarten gemischt.

Aus Drei- und Viertaktern.

Typus ababcdcd.
43434343

N 11 The Destroyers. Jambisch. Hier erste und letzte Strophe durch Allitteration hervorgehoben. 9 Str.

N 60 The Wage-Slaves. Nur die erste Strophe; die zweite verändert schon das Schema: ababcdeD. Von der dritten an haben die Strophen das Schema: ababcdED. Binnenreim besonders im fünften Vers. Die letzte Strophe ist zu einer 12 zeiligen erweitert: ababcdEDEDED. Die Refrains sind nicht identisch, sondern variieren. 7 Str.

N 63 The Burial. Jambisch. Der siebente Vers der vierten Strophe hat e-Reim. 4 Str.

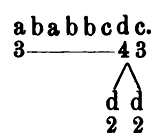
N 69 Sussex. Jambisch. Der siebente Vers der zweiten, zehnten und zwölften Strophe hat e-Reim.

N 153 The Settler. Jambisch; oft doppelte Senkungen. 7 Str.

Variationen dieses Typus:

N 4 The Bell Buoy. ababcdcD. Vom siebenten Vers der
3 ——— 4 3

dritten Strophe ändert sich dieses Schema, indem der Viertakter mit Binnenreim ausgestattet wird, und der Endreim sich nicht mehr nach dem des fünften Verses richtet:



Jambisch und jambisch-anapästisch gemischt. 9 Str.

N 188 The Married Man. Meistens: a b a b c d c d. Die zweite
4 3 4 3 3 3 4 3
Hälfte der ersten Strophe = c b c b. die der sechsten = a c a c.
3 3 4 3 3 3 4 3
Jambisch, doch auch oft doppelte Senkungen, besonders in der zweiten Hälfte der Strophen. Durch den Wechsel im Rhythmus wird die Verschiedenheit der Charaktere gut angezeigt; unverheirateter und verheirateter Soldat werden gegenüber gestellt.

Typus a b a b c d c d.
4 3 4 3 4 3 4 3

D 45 My Rival. So die erste und siebente Strophe; die andern: a b c b d e f e. Jambisch. Die zwei letzten Verse jeder Strophe sind meistens variierende Refrains. Einmal klingende Reime. 7 Str.

N 191 Lichtenberg. a b a b c d E˘D. Jambisch und jambisch-anapästisch gemischt. 5 Str.

Typus a b a b c c c b.
4 3 4 3 4 — 3

B 63 Gentlemen-Rankers. Refrainstrophe. Der erste und dritte Vers sind jambisch-anapästisch; die Dreitakter sind senkungslos, die andern sind trochäisch-dactylisch.

Typus a a a b˘, B˘B˘B˘C.
4 — 3 ————

B 46 The Young British Soldier. Die B˘-Reime des Refrains sind identisch; fast anapästisch. 13 Str.

Typus a b c d c d a b.
3 3 4 3 4 — 3

D 142 What the People Said. Str. 5. Jambisch-anapästisch.

Typus a b c b b b c b.
3 3 4 3 — 4 3

B 20 Refrainstrophe. Der dritte und siebente Vers einerseits und der vierte, fünfte und achte andererseits sind identisch.

Typus a b c b d e f e.
4 3 4 3 4 3 4 3

S 26 The Merchantmen. Das Schema wird nur in den ersten Strophen eingehalten, die andern Strophen sind sehr variabel, in einigen stehen nur Dreitakter. Klingende Reime wechseln mit stumpfen ab. Jambisch. 11 Str.

S 126 To the True Romance. Nur stumpfe Ausgänge; die Viertakter haben durchgehends leoninischen Bi. R. Die erste Hälfte der 1. Strophe wird vor der letzten Strophe wiederholt. 11 Str.

D 137 The Moon of Other Days. Jambisch. Stumpfe Ausgänge. 4 Str.

Variationen dieses Typus.

B 54 Troopin'. Refrainstrophe: a b c b d e f e. Jambisch; nur
4 3 4 3 3 3 4 3
der 7. Vers ist jambisch-anapästisch; er hat Binnenreim.

N 87 Our Lady of the Snows. a b c b d e f e; nur in der letzten
3 3 4 3 ——
Strophe auch f, jambisch und jambisch-anapästisch gemischt;
4
meist abwechselnd klingende und stumpfe Reime. 6 Str.

Typus a b c b d e F E.
4 3 4 3 4 3 4 3

S 8 II. The Song of the Dead. So die 1. Str.; der Refrainvers F wird nun in den folgenden Strophen wiederholt, erst
4
einmal, dann zweimal: a b c b d e F F E, a b c b d e F F F E; es sind Schwellstrophen im wahrsten Sinne des Wortes; der Gesang ist stolz, begeisternd. Jambisch-anapästisch. 3 Str.

Aus Zwei- und Dreitaktern.

D 142 What the People Said. 4. Str. a b a b c d c d; jam-
3 2 3 2 3 2 3 2
bisch-anapästisch.

Aus Drei- und Sechstaktern.

D 79 Masque "Oh, the dom and . . ." a b c b d e f e; jambisch;
6 3 6 3 6 3 6 3
die Sechstakter haben insgesamt doppelten Auftakt; der 2. Vers (b) hat eine doppelte Senkung. Die Sechstakter haben grosse
3
Ähnlichkeit mit anapästischen Viertaktern, denn auf der 1., 2., 3. und 4. Hebung liegt ein besonders starker Akzent. 1 Str.

Aus Sechs- und Siebentaktern.

Hierher gehören drei echte Soldatenlieder.

B 16 Screw-Guns a a b b, C C B B. Jambisch-anapästisch, der
6 ———— 7
Siebentakter ist anapästisch. Das Schema bleibt ungestört. Der Refrain der lebhaften Strophen ist reich mit Binnenreim geschmückt. Vergl. pag. 58! 6 Str.

B 27 Oonts. a a b b, C d c d. Jambische Sechs- und Sieben-
7
takter stehen hier regellos durcheinander, nur der C-Vers behält

überall seine sieben Hebungen. Die Septenare überwiegen besonders in den Hauptstrophen, sodass diese sich dem Schema
a a b b nähern. Vergl. pag. 58! 5 Str.
7 ——

B 6 Tommy. 1. und 2. Str.: a a b b, c c c c. Dies Schema
7————7 6 7 6
wird aber in den andern Strophen getrübt: 3. 7 7 6 6, 7 6 7 6; 4. 6666, 7676; 5. 7677, 7677. In der 5. Str. ist überdies die Reimstellung verändert zu c c d d. Vergl. pag. 58! 5 Str.

Aus Fünf- und Sechstaktern.

B 63 Gentlemen-Rankers. a b a b c d e d, c und e mit meist
6 5 6 5 6 5 6 5 6 6
klingendem Binnenreim; jambisch; nur einmal ein Septenar. Fast stets doppelter Auftakt. 4 Str.

N 38 The Feet of the Young Men. a b a b c̃ d c̃ d. Jam-
6 5 6 5 6 5 6 5
bische Verse, wie im vorigen. Die letzte Strophe ist übermässig lang und nicht so regelmässig gebaut wie die sechs andern:
a b a b, c d c c d, e f e e e f; sie stellt in ihren Abschnitten drei
6 5 6 5 6 5 6 6 5 6 5 6 6 6 5
anschwellende Strophen des Schemas a b a b dar. In diesem
6 5 6 5
ernsten und ergreifenden Gedicht sind die Ki. eigentümlichen Sechs- und Fünftakter ganz korrekt gebaut, es kommen keine Septenare vor. 7 Str.

N 82 Pharaoh and the Sergeant.

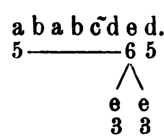
a b a b, c̃ d e D
6 5 6 5 5 5 6 5
∧
e e
3 3

Jambisch, wie das vorige. Letzte Strophe:

a b a b c d e D f d
6 5 6 5 5 5 6 5 5 5
∧
e e
3 3

Humoristisch; politischer Hintergrund.

N 194 Stellenbosh.



Jambisch; die Fünftakter vorwiegend mit doppeltem Auftakt; die Sechstakter stets. Satire auf die „Heldentaten“ eines Generals im Burenkriege. 5 Str.

β) Aus drei Taktarten gemischt.

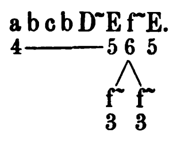
Aus Zwei-, Drei- und Viertaktern.

B 57 The Widow's Party. a B a C b b b D. Die Verse sind
4 2 4 3 4——3
jambisch, aber mit doppelten Senkungen durchsetzt, die sich zu Ende des Gedichts häufen. Die B- und C-Verse sind trochäisch. In Form und Ton ist dieses Soldatenlied einer altschottischen Ballade nicht unähnlich; regelmässig wechselt in den Strophen Rede und Gegenrede; der Anfang erinnert an das bekannte 'Edward, Edward'. — Nach der ersten und letzten Strophe der Hornruf: (Ta-rara-rara-rara!). 6 Str. (Vergl. pag. 60).

Aus Vier-, Fünf- und Sechstaktern.

S 206 The Jacket. a b a b, c D c d; jambische Verse; doppelter
6 5 6 5 6 4 6 5
Auftakt. Einmal ein Septenar (209, 3). In Form und Inhalt dem oben besprochenen N 194 ähnlich. (Vergl. oben pag. 56). 6 Str.

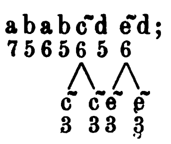
B 60 Ford o' Kabul River.



Trochäische Verse ausser dem jambischen Sechstakter (doppelter Auftakt). 6 Str.

Aus Fünf-, Sechs- und Siebentaktern.

D 118 Christmas in India:



jambisch; Sechs und Fünftakter haben doppelten Auftakt; einmal ein Septenar im dritten Vers der ersten Strophe. Die Strophen sind den in den vorigen Abschnitten behandelten verwandt, ohne jedoch, wie dort, der Satire zu dienen; D 118 ist ein Lied vom Heimweh, der Dichter braucht das deutsche Wort. 5 Str.

B 3 Danny Deever. a b a b, c c c D˘; jambisch; Fünf- und
7—— 6——5
Sechstakter mit doppeltem Auftakt. In der ersten Strophe kommen zwei c-Verse vor, sonst ist das Schema rein. (Vergl.
7
pag. 61!) Die Ballade ist sehr lebendig; die Hauptstrophen enthalten stets eine Frage Tommy's und die Antwort des sergeant's in direkter Rede. 4 Str.

γ) Aus vier Taktarten gemischt.

Aus Zwei-, Drei-, Vier- und Fünftaktern.

N V. Dedication. a b a b, c c d d; rein jambisch, einmal
4 3 4 3 2 2 5 5
epische Zäsur (zweite Strophe). 5 Str.

Aus Drei-, Vier-, Fünf- und Sechstaktern.

B 203 L'Envoi. Jambisch-anapästisch, auch einige jambische Verse. Erste Strophe:

a b c b, d e F E.
6 3 6 3 4 3 4 3
/\ /\ /\
a a c c f f
3 3 3 3 2 2

Die zweite Strophe, die nur vierzeilig ist, bildet nun den Abgesang aller folgenden Strophen. Zweite Strophe: d e F E; vierte
4 3 5 6
und folgende Strophen: a b c b, d e F E (a und c mit Bi. R.);
6 3 6 3 4 3 5 6 6 6
nur die dritte macht hiervon eine Ausnahme:

a b c b, . . . ;
4 3 5 3
/\ /\
a a c c
2 2 2 3

die Refrainverse sind nicht identisch, sondern variieren. 10 Str.

H. Neunzeilig.

Ungleichmetrisch.

B 42 Belts. aabb, CCDDF; jambisch; die drei letzten
7——————2 2 3
Verse des Refrains sind anapästisch. Dreimal begegnen Sechstakter; in der 1. Str. steht B anstatt F. 6 Str. (Vergl. pag. 58).

I. Zehnzeilig.

I. Gleichmetrisch.

Aus Dreitaktern.

D 142 What the People Said. 1. Str. aabbcdecde; jambisch-anapästisch.

N 159 Chant-Pagan. 1. Str. ababcdcede. 2. Str. abcbcdedee; jambisch-anapästisch. — Die übrigen Strophen sind 12-, 15- und 16zeilig; zusammen 6 Str. oder strophenartige Versreihen. (Vergl. pag. 62).

II. Ungleichmetrisch.

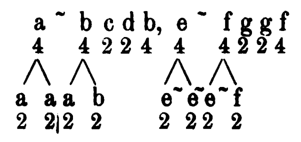
α) Aus zwei Taktarten gemischt.

Aus Ein- und Dreitaktern.

S 96 The Lost Legion. a˘bc˘b, def˘e, (G) e. Zu Grunde liegt
3—————— 1 3
eine achtzeilige, gleichmetrische Strophe, deren letzter Vers e noch
3
einmal variierend gesetzt wird; zwischen beiden Versen ist ein anfeuernder Anruf eingefügt. Die Schlussstrophe wird durch Drei- und Eintakter zu einer sechszehnzeiligen erweitert. Ein lebhafter, begeisternder song. Die Verse sind anapästisch. 6 Str.

Aus Zwei- und Viertaktern.

B 70 Shillin' a Day. Jambisch-anapästisch.



Die Verse a˘b und e˘f ergänzen sich zu einem Achttakter. (Vergl.
4 4 4 4
pag. 59). 2 Str.

Aus Drei- und Viertaktern.

D 142 What the People Said. 3 Str. Jambisch-anapästisch.
a b a a b. c d c c d.
4 3 4 4 3 4 3 4 4 3

D 127 An Old Song. Jambisch, a b c b d e f e, G G. Nur
4 3 4 3 4 3 4 3 4—
stumpfe Ausgänge, die Verse des Refrains variieren. 7 Str.

D 80 Masque. "God bless..." Jambisch a b̆ c̆ b, b̆ b̆ b̆ b̆, d b̆;
3 ——— 4 3
von komischer Wirkung.

Aus Drei- und Sechstaktern.

B 50 Mandalay. Erste und sechste Strophe: a a b b, c c c C C C,
6——— 3 3 6 3 3 6
die andern ändern den Refrain zu c c c D D D; die drei letzten
3 3 6 3 3 6
Verse sind sich überall gleich. Jambische Verse mit den charakteristischen doppelten Auftakten. (Vergl. pag. 61). 6 Str.

β) Aus drei Taktarten gemischt.

Aus Zwei-, Drei- und Sechstaktern.

S 49 The Native-Born. Schlussstrophe; die andern Strophen sind achtzeilig gleichmetrisch. Das Grundschema dieser Strophe ist: a b c c b, b a d d a; jambisch-anapästisch. Der Dichter hat
3 3 6 6 3—— 2 2 3
aber noch Zurufe und Zusätze angefügt, sodass wir schreiben müssen: a b c c b, b a d d a. In dieser Schlussstrophe
3(+1) 3 6 6 3 3(+1) 3 2(+4) 2(+4) 3
erreicht die Begeisterung im Gedicht ihren Gipfel. Die andern Zwischenstrophen sind wie die erste Hälfte der Schlussstrophe gebaut. (S. fünfzeilige Str.!)

K. Elfzeilig.

Gleichmetrisch.

D 2 General Summary, 4. Str. ă ă ă b b b c̆, d d d c̆, trochäisch.
4 ———
(S. sechszeilige Str. I!)

L. Zwölfzeilig.

I. Gleichmetrisch.

Aus Dreitaktern.

D 142 What the People Said. Jambisch - anapästisch. a b a b c d c d, e f e f. 2. Str.

N 159 Chant-Pagan. 3. Str.: abca, bdde, effc. 5. Str. aabcdedcffbe, jambisch-anapästisch. (S. zehnzeilige Str.).

II. Ungleichmetrisch.

α) Aus drei Taktarten.

Aus Drei-, Vier- und Siebentaktern.

S 111 The Flowers. Trochäisch.

A˘bcb, def˘e, gghH.
3 343 4334 7——7
/|\
i i h
2 2 3

Die erste Strophe ist nur achtzeilig. Die Siebentakter haben stumpfe Zäsuren und stumpfe Ausgänge; im letzten Vers finden sich auch doppelte Senkungen. 6 Str.

Aus Fünf-, Sechs- und Siebentaktern.

B 10 'Fuzzy-Wuzzy'. Jambisch; ababcdcd, efef. In dem
5 ———— 7
Refrain stehen regellos Sechs- und Siebentakter durcheinander. In diesem Lied preist Tommy die Tapferkeit und Verschmitztheit Fuzzy's, des Sudannegers, der ihm von allen Feinden am meisten zu schaffen machte. (Vergl. pag. 62!). 4 Str.

β) Aus fünf Taktarten.

Aus Ein-, Zwei-, Vier-, Fünf- und Sechstaktern.

S 186 Cholera Camp. Schlussstrophe. a˘a˘, bc˘c˘dd, bbbb(e˘);
52 65———— 4 1
jambisch. (Vergl. pag. 59!)

Aus Drei-, Vier-, Fünf-, Sechs- und Siebentaktern.

N 199 Piet. Jambisch. ababcdcd, eefF. Die Sechs-
43434343 56—7
takter des Refrains werden manchmal von Septenaren verdrängt. Einmal (Str. 4) findet sich eingeflochtener Reim in den beiden letzten Versen. (Vergl. pag. 61!) 6 Str.

M. Dreizehnzeilig.

S 58 The Rhyme of the Three Sealers. Eingangsstrophe. abcb, defe, ghiih; jambisch; doppelte Senkungen fehlen nicht,
4343 4343 43443

sie häufen sich zum **Schluss. Der Rhythmus** entspricht durchaus dem des eigentlichen **Gedichtes aus** septenarischen Reimpaaren.

N. Vierzehnzeilig.

D 175—77 Two Months. Diese zwei Sonette sind oben pag. 48 besprochen worden.

O. Fünfzehnzeilig.

I. Gleichmetrisch.

N 159 Chant-Pagan. Vierte Strophe. Jambisch-anapästisch.
abbcde, dffgac, bge. (Vergl. zehnzeilige Str.!)
3 ————————

II. Ungleichmetrisch.

α) Aus zwei Taktarten.

B 39 The Widow at Windsor. Anapästisch.

A͝bcd(d), e͝fgf(f), A͝hih(h)
3 343 —— 43 —— 43 ——
/\ /\ /\
c c g g i i
2 2 2 2 2 2

Die eingeklammerten Verse variieren die vorhergehenden; sie teilen die Strophen in drei Abschnitte. (Vergl. pag. 54!) 3 Str.

β) Aus fünf Taktarten.

B 31 Loot. Jambisch; Verse mit doppeltem Auftakt.

ababc d ed, DDDFFDD.
65656 5 65 1153357
/\ /\
c c e e
3 3 3 3

Über die Abweichungen einzelner Strophen von diesem Grundschema vergl. pag. 56. Ein echtes Soldatenlied mit allen charakteristischen Ingredienzien. 5 Str.

P. Sechzehnzeilig.

Gleichmetrisch.

N 159 Chant-Pagan. Sechste Strophe. Jambisch-anapästisch.
abcddceeafefgghg. (S. zehnzeilige Strophen!)
3————————

Q. Siebzehnzeilig.

Ungleichmetrisch.

B 23 Gunga Din. Jambisch; doppelte Auftakte.

a a b c c b d d e f f e, G g h h g.
3—5 3—5 3—5 3—5 3 5 3—5

Fast reiner S. R.-Typus. So fast in allen fünf Strophen. (Vergl. pag. 59!)

Anhang I.

Unstrophische Gedichte.

I. Gedichte in Blankversen.

D 148 One Viceroy resigns. Eine Rede des scheidenden Viceroy's von Indien an seinen Nachfolger. 188 Verse.

D 171 Giffen's Debt. Eine indische Episode. 67 Verse.

B 162 Evarra and His Gods. Die in eine Allegorie verhüllte Satire zerfällt in mehrere Episoden, die jedesmal mit denselben Versen eingeleitet werden; auch ihre Schlussverse weisen gemeinsame Züge auf, sodass strophenartige Gebilde entstehen, die aber in bezug auf die Verszahl einander unähnlich sind. 77 Verse.

II. Ungleichmetrisch.

N 121 The Files. Ein Gedicht aus 91 Versen; es sind jambische Drei- und Fünftakter, die zu regelloser Lagerung zusammengefügt sind. Die Fünftakter haben alle denselben Reim (-ailz), sehr oft wird auch das Thema 'files' wiederholt. Die Dreitakter stehen in Reimpaaren oder auch in Triplets zusammen. Einmal begegnet ein Sechstakter mit Binnenreim. Fast alle Verse haben doppelte Auftakte; die Ausgänge sind unregelmässig.

Anhang II.

Die Gedichte der beiden Jungle Books.[1])

In den Jungle Books finden wir nur Lieder;[2]) ihre Sänger sind Personen und Tiere, die in den Prosaerzählungen auftreten. Die Songs bestehen vorzugsweise aus volkstümlichen, freien Versen, unter denen die Sechs- und Siebentakter vorherrschen. Die Strophen gehören fast alle dem Reimpaartypus oder der Gruppe der Common Metre-Strophen an; die Formen, die sich beiden nicht direkt unterordnen, sind entweder Kombinationen beider Typen oder ihnen wenigstens verwandt.

a) Reimpaarstrophen.

J II, 23 The Law of the Jungle ("Baloo recited [the verse] in a sort of singsong"). Das Gedicht wird eröffnet von einer vierzeiligen Reimpaarstrophe $\underset{6\text{———}}{\text{aabb}}$, auf die 17 strophische Reimpaare, $\underset{6\text{—}}{\text{aa}}$, folgen. Jedes Reimpaar enthält ein "Law". Die Verse sind lebhaft, fast anapästisch; sie haben klingende Zäsur, die fast stets nach dem dritten Takt einschneidet. Zweimal tritt stumpfe Zäsur erst nach dem vierten Takt ein (24, 13 und 15).

J 122 Lukannon. ("This is a sort of sad Seal National Anthem".) $\underset{6\text{———}}{\text{aabb}}$. Jambisch; klingende Zäsur, einige Male doppelte Senkung und doppelter Auftakt in der zweiten Vershälfte. 6 Str.

J II, 238 The Outsong. Die Tiere singen Mowgli ihre Abschiedslieder und geben ihm den Segen der Dschungel mit. Der Refrain der Strophen enthält ihren Spruch:

"Wood and Water, Wind and Tree,
Jungle-Favour go with thee!"

---

1) Abkürzungen: J = The Jungle Book, London, Macmillan, 1896. J II = The Second Jungle Book, Macmillan, 1897.

2) Die kleinen Eingangsstrophen der einzelnen Erzählungen sind ihrer Unwichtigkeit wegen bei der Aufzählung nicht berücksichtigt worden.

Jede der drei Strophen hat zehn Reimpaare aus korrekten trochäischen Viertaktern (stumpfe Ausgänge). Der gemeinsame Schlussgesang hat die Form: aaabbbcccDD. 4 Str.
4 ——————

JII, 47 A Song of Kabir. aabB; anapästische Verse. Die
4———

b-Reime sind überall identisch. 4 Str.

J 64 Road-Song of the Bandar-Log. aabbccDD; trochäisch-
4 —————

dactylische Verse. Nur zweimal klingende Ausgänge. Die Schlussstrophe (4. Str.):

```
 a    b    c  b.
 6    7    6  6
/\   /|\  /\
a a  ddb  c c
3 3  223  3 3
```

Jambische Verse mit doppelten Auftakten; einige doppelte Senkungen, einmal fehlt eine Senkung (emphatische Betonung).

J 210 Parade-Song of the Camp-Animals.[1])

a) Elephants of the Gun-Team. aabcB (d. h. = aabB).
6 — 43 6 — 7

Die Sechstakter sind jambisch (klingende Zäsur), der Viertakter und der Refrainvers aber sind entsprechend ihrer lebhafteren Diktion jambisch-anapästisch.

b) Gun-Bullocks. Genau so gebaut wie das vorige, der erste Vers ist aber ein Septenar.

c) Cavalry Horses. aabB, ganz anapästisch. 2 Str.
4———

d) Screw-Gun Miles.

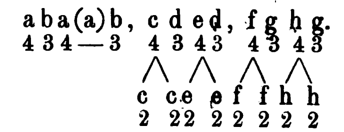
```
 a    a    B    B
 7    7    7    7
/\   /\        /|\
c ac a         ddB
4 34 3         223
```

Jambisch, der Refrain aber ist lebhafter. 2 Str.

———

1) Die einzelnen Strophen dieses Liedercyklus gehören mit einer Ausnahme den Reimpaarstrophen an; ich stelle sie hier alle nebeneinander, um das Ganze nicht zu zerstückeln.

e) Commissariat Camels.



Unregelmässige, sehr charakteristische Verse. Der grössere Teil der Strophe, vom 6. Vers an, ist das eigentliche „Marschlied" der Kamele. Von grossartiger Wirkung sind die Verse $\underset{4}{c}$ und $\underset{4}{h}$, die senkungslos sind. Ihr eigenartiger Rhythmus erinnert sofort an den stelzigen Gang der Wüstentiere.

f) All the Beasts together. $\underset{4}{\underline{AABBccddeeffAABB}}$. trochäisch.

J 184 Shiv and the Grasshopper. (Ein Wiegenlied). Erste und fünfte Strophe: $\underset{6 — 7}{aabbCDEE}$; für den ersten Teil lässt sich kein bestimmtes Schema geben, da Sechs- und Siebentakter nicht regelmässig angeordnet sind. Die dritte Strophe ist Refrain; die vierte: $\underset{6767}{aabb}$. Die jambischen Verse zeichnen sich durch Auslassung von Auftakten und Senkungen aus; meist klingende Zäsur.

J II 208 Chil's Song. $\underset{7\ 3\ 7\ 3\ 7 —}{a(B)a(B)ccc}$[1]. Trochäische Verse; oft Auftakte nach der Zäsur, die stumpf ist.

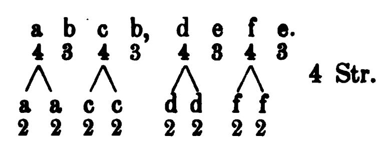
b) Strophen des Balladentypus.

J II 174 Angutivun Tina. ("This is a very free translation of the Song of the Returning Hunter, as the men used to sing after seal spearing".) $\underset{4343}{abcb}$. In Str. 2 und 4 hat $\underset{4}{c}$ Bi. R. Oft Taktumstellung. Jambische und jambisch-anapästisch gemischte Verse. 6 Str.

---

1) Will man nicht compániόns lesen, so muss man in der ersten und dritten Strophe an Stelle des ersten Siebentakters einen Sechstakter setzen; dies dürfte wohl das richtige sein.

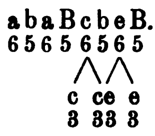
J II 59 [Morning Song in the Jungle].[1]) Ein Lied der Wölfe; doch entdeckt man nichts Charakteristisches an den Versen, sie sind rein jambisch.



J II 116 A Ripple Song. ab͝ab͝, so 1., 3., 5. Str. In der
4——3
3. und 5. die Rede des Mädchens. aabb, so 2., 4., 6. Str.
4——
In der 2. und 4. die Rede der plätschernden Wellen. Trochäisch. 6 Str.

c) Strophen, die sowohl dem Reimpaartypus als auch dem Common Metre-Typus nahestehen.

J II 142 The Song of the Little Hunter. Dieses Gedicht bietet eine originelle Strophenform, die uns in den Soldatenliedern[2]) aufstiess:



Beide Ki. eigentümlichen jambischen Versarten sind hier sehr korrekt. Bemerkenswert sind zwei stärkere Zäsuren im Refrainvers. In den Sechstaktern sind die Zäsuren regelmässig nur da stumpf, wo Bi. R. auftritt.

J 31 Hunting-Song of the Seeonee Pack: ABccaB. Die
4 3 4 — 3
2. und 3. Str. zeigen c anstatt a. Jambisch-anapästische Verse; öfter Taktumstellung. Der B-Vers: / | / ⨯ ⨯ /.

J 151 Darzee's Chaunt. ababb. Dactylisch. Die Zäsur der
3——7
Siebentakter ist meist klingend, in der 4. Str. tritt sie nach dem 5. Takt ein. 4 Str.

1) Dieser Titel findet sich einige Zeilen vorher im Text.

2) Vgl. pag. 87.

J II 84 Mowgli's Song against People. Schema: a a b˜ c D˜ c.
6 6 3 2 3 2
Die Sechstakter sind jambisch, oft mit doppelten Auftakten versehen, manchmal fehlen Senkungen in der 2. Vershälfte. Die andern Verse sind unregelmässig jambisch und jambisch-anapästisch. D˜ hat gleitenden Ausgang. 4 Str.

J 93 Mowgli's Song. Er besteht aus einzelnen Gruppen von Prosasätzen, ähnlich den Liedern der Madagasker in Herders Stimmen der Völker in Liedern. (Ausg. v. Cotta, Stuttgart 1846, pag. 451 ff.).

Ergebnisse.

1. Kipling hat in seinen Dichtungen die Sprache i. a intakt gelassen; der gesprochenen Sprache unbekannte Licenzen in der Silbenmessung, wie sie sonst häufig in der Poesie anzutreffen sind, finden wir bei ihm sehr selten; sie verschwinden fast ganz in seinen volkstümlichen Liedern. Wo wir hier abnormen Messungen und Betonungen begegnen, ist es wohl fast immer möglich, sie als absichtliche Freiheiten des Dichters zu erkennen, Freiheiten, die durchaus nicht stören, sondern im Gegenteil die Wirkung der originellen Verse erhöhen.

2. Reim und Allitteration sind sehr häufig angewandt. Die Zahl der mit Reim ausgestatteten Verse wird in ernsten, schwermütigen Gedichten auf ein Minimum beschränkt, andererseits zeigt sich die grosse Reimfreudigkeit des Dichters besonders in seinen lustigen Soldatenliedern oder humoristischen Gedichten. Auch die Allitteration richtet sich — soweit sie nicht durchgeführt ist und als blosser Versschmuck erscheint — nach dem Affekt

3. Die Verse sind volkstümlich. Rein jambische Verse kommen ja häufig genug vor, treten aber doch, mit Ausnahme des Septenars, in jeder Beziehung hinter die freier gebauten Verse zurück. Der Septenar kommt überall vor, er ist i. a. korrekt gebaut und findet sich vorzugsweise in lyrisch-epischen Gedichten. Recht selten ist der jambische Fünftakter; Kipling braucht ihn vor allem in seinen Erstlingswerken. Trochäische Verse dienen besonders dem Humor, vor allem leisten ihm die katalektischen Vier- und Achttakter mit ihrem klappernden Rhythmus gute Dienste.

4. Wichtiger ist die Gruppe von jambischen Versen mit vorwiegend doppelten Auftakten. Ihr jambischer Rhythmus wird nur in verhältnissmässig wenigen Fällen durch zweisilbige Senkungen oder das Fehlen von Senkungen gestört. Unter ihnen sind der zäsurlose[1]) Fünftakter sowie der Sechstakter mit einem

1) Dieser Ausdruck bezeichnet eine zwar nicht allen diesen Versen zukommende Eigenschaft, die jedoch das hervorragendste Charakteristikum der meisten bildet.

zweiten doppelten Auftakt nach der (klingenden) Zäsur die wichtigsten. Diese Verse sind Kipling durchaus eigentümlich.[1]) Sie sind untereinander und mit dem jambischen Septenar kombiniert und tönen uns überall aus seinen originellsten und vollkommensten Soldatenliedern entgegen. Zu ihnen gesellen sich auch noch Drei- und Viertakter mit doppelten Auftakten, die ihnen jedoch stets untergeordnet sind.

5. Was die Häufigkeit des Vorkommens betrifft, werden sie aber noch von den lebhafteren Versen mit zweisilbigen Senkungen übertroffen.[2]) Hier können wir drei Gruppen unterscheiden. Zunächst treffen wir jambisch und jambisch-anapästisch gemischte Verse an. Sie sind durch die Mannigfaltigkeit ihrer Bewegungen ausgezeichnet, stehen aber i. a. den jambischen Versen näher als den anapästischen. Zu ihnen sind besonders Vier- und Siebentakter zu rechnen. die oft an die alten vier- und siebenhebigen Verse der mittelalterlichen Dichtung erinnern. Das jambisch-anapästische Metrum zeigen alle Versarten ausser dem Fünftakter in vielen Gedichten, besonders Vier-, Sechs- und Siebentakter. Rein anapästische Verse weisen nur wenige, originelle Gedichte auf.

6. Bei allen bis jetzt erwähnten Versarten lässt sich eine gewisse Regelmässigkeit erkennen, die Zäsuren verschieben sich nur in wenigen Fällen, Taktumstellungen kommen recht oft vor, dagegen werden Senkungen ziemlich selten ausgelassen, wohl nur bei emphatischer Betonung oder nach langer Pause. Ausserordentlich frei schaltet Kipling mit den Auftakten in diesen Versen; oft sind ganze Versreihen ohne jeden Auftakt, sodass man glauben könnte, man hätte trochäische Verse vor sich.

7. Verschiebung der Zäsur, häufiges Fehlen von Senkungen oder beide Erscheinungen zugleich zeichnen aber unregelmässige Verse auf, deren Charakteristikum intensive Anpassung an Stimmung und Affekt ist. Diese individuellen Verse, wie man sie am besten nennt, kommen nur in Strophen vor, die als Lieder, Songs, gekennzeichnet sind; in D findet man

---

1) Beide Abarten kommen wohl hie und da vor, aber durchweg gebraucht sie wohl Kipling allein.

2) Trochäisch-dactylische Verse treten so selten auf, dass sie hier nicht zu berücksichtigen sind.

sie überhaupt noch nicht. Sie sind Abarten vor allem von jambischen und trochäischen Versen, aber auch unter jambisch-anapästischen Versen kommen sie vor. Ein sehr gutes Beispiel ist das oft erwähnte N 185, dessen Verse ganze Reihen von Senkungen auslassen. Andere Beispiele: J 210, e; S 92. Sonst bricht diese sehr freie Behandlung der Verse recht oft in Refrainversen durch.

8. Eine andere Eigenart der Kipling'schen Verse sind die mannigfachen Kombinationen, die sie eingehen; man kann oft sehr verschiedenartige Verse in einer Strophe konstatieren.

9. Die Stophen sind ebenso wie die Verse volkstümlich. Kunstformen finden sich vorzugsweise in D, treten aber auch in den andern Bänden hie und da auf. Reimpaarstrophe, Common Metre-Typus, Schweifreimstrophe, gleichmetrische Vier- und Achtzeiler herrschen bei weitem vor.[1] Diese Strophenformen werden erweitert, variiert und kombiniert, die vorhin genannten Versarten werden zu neuen, eigenartigen Kombinationen vereinigt, doch können wir hier trotz der überraschenden Originalität der Dichtungen fast stets die alte, echt englische Form entdecken.

10. Die Freude am Mannigfaltigen zeigt sich auch in der Behandlung des Strophenschemas. In den meisten Gedichten wird das einmal befolgte Schema gewahrt, so natürlich in den Kunststrophen, aber auch gerade in den besten Soldatenliedern, die sich zum grössten Teil aus den Versen mit doppeltem Auftakt aufbauen. Sehr oft wird jedoch das Schema nicht eingehalten. Am verbreitetsten ist diese Freiheit in Strophen aus Sechs- und Siebentaktern, die — wie oft gesagt wurde — ihr Versschema (nicht so oft das Reimschema) ändern. Sonst sind solche Freiheiten besonders in achtzeiligen Strophen aus Vier- und Dreitaktern zu beobachten. In manchen Liedern wechseln auch regelmässig Strophen von verschiedener Bauart.

11. In den Soldatenliedern spielen die Refrain-, Chorus-Zwischen- und Schlussstrophen eine grosse Rolle. Sie scheinen fast alle Chorusstrophen zu sein. In vielen Fällen spiegelt sich in ihnen die Form der Hauptstrophen wieder, doch kommen auch viele vor, deren Bau nichts mit dem der Hauptstrophen

1) Was uns die Betrachtung der Soldatenlieder lehrte, gilt auch für das Ganze.

gemein hat. Charakteristisch für die Refrains sind Schwellverse, die vorzüglich in feurigen, Begeisterung atmenden Liedern auftreten; so kann man beobachten, wie mit wachsender Begeisterung auch der Umfang (und oft die Unregelmässigkeit) der Chorusstrophen wächst; in der oft überlangen Schlussstrophe hat dann die Begeisterung ihren Höhepunkt erreicht.

12. Einen prinzipiellen Unterschied zwischen den ausdrücklich als "Songs" bezeichneten Gedichten und den anderen, denen diese Bezeichnung fehlt, kann man nicht feststellen, da beide Arten i. a. dieselben Züge aufweisen. Wie sich unter den „Liedern“ Strophen mit fünftaktigen Jamben finden, so bestehen die Strophen der „nicht gesungenen“ Gedichte zum grössten Teil aus Versen, die sich zum Gesang sehr gut eignen. Überhaupt sind wohl viele dieser vom Dichter ebenso gut zum Gesang bestimmt als die andern; und ebenso ist anzunehmen, dass unter den "Songs" sich Gedichte finden, die keine Lieder sind; man wird z. B. die Ditties doch nicht alle singen wollen. Auf andere Ausnahmen ist in dem Kapitel „Soldatenlieder“ aufmerksam gemacht worden.

13. Wie es zwischen "Songs" und anderen Gedichten keinen greifbaren Unterschied gibt, so lässt sich auch nicht genau feststellen, welche Strophenart in der Regel für einen bestimmten Stoff verwandt worden ist. Wohl sind elegische Stoffe in der Elegiac Stanza, echte Balladenstoffe in dem Balladenmetrum behandelt worden, aber i. a. kommt es nicht auf die Strophenart, sondern auf die Verse an. Der Dichter geht nicht von der Form aus, sondern vom Stoff: der Stoff schafft sich den Vers. Die verschiedensten Gegenstände können in derselben Versart behandelt sein; die Versart zeigt dann die buntesten Nuancen, von denen jede ihrem Stoffe wunderbar angepasst ist.

Der natürliche Rhythmus, die Musik und die grosse Anpassungsfähigkeit an den Stoff sind jedenfalls die grössten Vorzüge der Verse Kipling's.

